پروفیسر عنوان چشتی

# تنقید نامہ

# پروفیسر عنوان چشتی

عنوان چشتی (افتخار الحسن) کا آبائی وطن قصبہ منگلور ضلع ہردوار (یوپی) اور وطنِ ثانی حضرت دہلی ہے۔ موصوف کی تاریخ پیدائش ۵ فروری ۱۹۳۷ء ہے۔ انھوں نے ۱۹۶۱ء میں جغرافیہ میں ایم اے پاس کیا اور ۱۹۶۳ء میں امتیاز کے ساتھ اردو میں ایم اے پاس کیا۔ ۱۹۷۳ء میں دہلی یونیورسٹی نے "اردو شاعری میں ہیئت اور تکنیک کے تجربے" پر پی ایچ ڈی کی ڈگری تفویض کی۔ موصوف نے ۱۹۶۴ء میں لکچرر اور ۱۹۷۵ء میں ریڈر کی حیثیت سے کام کیا۔ ۱۹۸۳ء میں پروفیسر آف اردو کے منصب پر فائز ہوئے۔ آج کل جامعہ ملیہ اسلامیہ میں ڈین فیکلٹی آف ہیومینی ٹیز اینڈ لینگویجز کی حیثیت سے خدمات انجام دے رہے ہیں۔ پروفیسر عنوان چشتی ایک ہمہ جہت فنکار ہیں۔ ان کی اب تک متعدد موضوعات پر ۱۹ کتابیں شائع ہو چکی ہیں۔ ان کے علاوہ تقریباً ساڑھے تین سو مضامین اور ڈھائی سو کتابوں پر تبصرے بھی زیورِ طباعت سے آراستہ ہو چکے ہیں۔ یہ بات اہم ہے کہ پروفیسر عنوان چشتی کی تحریروں نے اس دور کے بعض ادبی و تہذیبی رجحانات کو متاثر کیا ہے۔ موصوف اردو کے ادبی حلقوں میں منفرد شاعر، ممتاز نقاد، محقق اور مقبول و موثر خطیب کی حیثیت سے احترام کی نظر سے دیکھے جاتے ہیں۔ پروفیسر عنوان چشتی نے حضرت شاہ ولایت منگلوریؒ کے سجادہ نشین اور جماعتِ صوفیائے ہند کے جنرل سکریٹری کی حیثیت سے بیش بہا خدمات انجام دی

# تنقید نامہ

# تنقید نامہ

عنوان چشتی

پیشکش

اُردو سماج۔ بی ۱۱۷، جامعہ نگر۔ نئی دہلی 110025

نام کتاب : تنقید نامہ
مصنف : پروفیسر عنوان چشتی
ناشر : مصنف (پروفیسر عنوان چشتی)
پتہ : اُردو سماج بی ۱۱۷، جامعہ نگر۔ نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵
اشاعت : اکتوبر ۱۹۹۲ء
تعداد : 500
قیمت : خاص ایڈیشن۔ 80 روپے
کتابت : ایس۔ایم۔مظہر
طباعت : برٹی آرٹ پریس۔ پٹودی ہاؤس۔ دریا گنج۔ دہلی ۶

ملنے کے پتے:

۱۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵
۲۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، پرنسس بلڈنگ، بمبئی ۳
۳۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اُردو بازار، جامع مسجد، دہلی ۶
۴۔ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، یونی ورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ ۲
۵۔ کتب خانہ انجمن ترقی اُردو، اُردو بازار، جامع مسجد، دہلی ۶
۶۔ بک امپوریم، سبزی باغ، پٹنہ
۷۔ انجمن ترقیِ اُردو (ہند)، اُردو گھر، راؤز ایوینو، نئی دہلی ۲
۸۔ ایجوکیشنل بک ہاؤس، گلی عزیز الدین وکیل، کوچہ پنڈت، دہلی ۶
۹۔ نصرت پبلشرز، امین آباد، لکھنؤ

تقسیم کار:

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ۔ جامعہ نگر۔ نئی دہلی ۲۵

اپنے بچّوں

جاوید اقبال

سیما سحر

اویس جاوید

اور

نائلہ

کے نام

# فہرست

تجزیے:

# زرِ نقد
## (مقدمہ)

تخلیق اور تحقیق کی طرح تنقید بھی ایک آزاد، مکمل اور خود مکتفی فن ہے۔ دوسرے بہت سے ناقدوں کی طرح میں نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اپنے تنقیدی اصولوں، رویّوں اور طریقوں کے بارے میں اشارے کا جرم کیا ہے یا سعادت حاصل کی ہے۔ میں نے اپنی تنقید کو کبھی تحقیقی تنقید کہا، کبھی اُس کو انتخابی تنقید قرار دیا اور کبھی اپنی تنقید کو ہیئتی تنقید کی ایک شکل بتایا۔ جہاں تک میرے تنقیدی طریقہ کار کا تعلق ہے اُس کے بارے میں میں نے ایک جگہ اس طرح اظہارِ خیال کیا تھا:

> "سب سے پہلے میں شاعری کو ایک لسانی پیکر تصوّر کرتا ہوں۔ اور اس کے لسانی، لسانیاتی، فنّی اور عروضی پہلوؤں پر غور کرتا ہوں۔ جس میں زبان، بیان اور اظہار کے تمام وسیلے شامل ہیں۔ اظہار کے وسیلوں کے تجزیے سے گزر کر اُس کے معنوی پہلو پر غور کرتا ہوں۔ جس میں ادراکی، جذباتی، تخیّلی اور نفسیاتی ہر سطح شامل ہے۔ اس مرحلے سے گزر کر لفظ و معنی کے پسِ پشت جو اسباب و محرّکات کار فرما ہیں، اُن پر غور کرتا ہوں۔ خواہ وہ نفسیاتی ہوں یا زمان و مکاں سے وابستہ ہوں۔" (معنویت کی تلاش، ص ۸)

میں اپنے طریقۂ کار پر کس حد تک عمل کر سکا ہوں، اس کا جواب میری کتاب "تنقید نامہ" کی تحریریں دیں گی۔ اگر میں اپنی کوشش میں کامیاب ہو سکا تو میں سمجھوں گا کہ میری محنت بار آور ثابت ہوئی۔

تنقید نامہ چار حصّوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصّے میں انسانیت: بحران کی زد میں، مرزا غالب: اصلاحِ سخن، مومن: پیکر تراشی، مولوی عبدالحق: تنقید نگاری، حسن نظامی: شخصیت اور فکر و فن، مسعود حسین خاں: مرقع نگاری، جدید اردو غزل: مغربی بنگال میں، ہم عصر اُردو غزل: دہلی میں شامل ہیں۔ دوسرے حصّے میں مولانا

ابوالکلام آزاد کے فکر و فن پر تین مضامین یعنی ابوالکلام آزاد: صوفیانہ رجحان، ابوالکلام آزاد: ایک ہمہ جہت شخصیت، ابوالکلام آزاد: نظریۂ اتحاد شامل ہیں۔ تیسرے حصے میں چھ مختصر مضامین شامل ہیں، جو بالترتیب مرزا مظہر جانِ جاناں، سراج اورنگ آبادی، شاہ نصیر (۱)، شاہ نصیر (۲)، مرزا غالب اور احسن مارہروی پر ہیں۔ تیسرے حصے کے مضامین میں یہ بات قدرِ مشترک ہے کہ ان میں جُزو کے حوالے سے کُل کو سمجھنے کی کوشش کارفرما ہے۔ بنیادی طور پر یہ ریڈیو تقریریں ہیں۔ چوتھے حصے میں سنگِ جاں اور اطراف کے مختصر تجزیے شامل ہیں۔

آخر میں شکریے کا خوش گوار فرض ادا کرنا چاہتا ہوں۔ سب سے پہلے میں اپنی اہلیہ سیّد عنوان چشتی اور اپنے بیٹوں ملک اختر چشتی اور فیصل انتخاب چشتی کا شکریہ ادا کرنا چاہتا ہوں جو مجھے گھر کے کاموں سے بے نیاز رکھتے ہیں اور علمی کاموں کے لیے گھر کی فضا بھی سازگار رکھتے ہیں۔ جناب شاہد علی خاں جنرل منیجر مکتبہ جامعہ لمیٹڈ کا شکریہ ادا کرتا ہوں کہ انھیں مجھ سے اور میرے علمی کاموں سے محبت ہے۔ آخر میں یو پی اُردو اکادمی کے سکریٹری جناب رام لعل اور اُن کے رفقاءِ کار کا شکریہ ادا کرتا ہوں، جن کی وجہ سے یہ کتاب منظرِ عام پر آسکی۔ ایس ایم مظہر صاحب کا ممنون ہوں کہ انھیں میرے علمی کاموں سے لگاؤ ہے۔ یہ کتاب انھیں کے قلمِ معجز رقم کا شاہ کار ہے۔ ڈاکٹر انور پاشا کا شکریہ ادا کرنا بھی میرا اخلاقی فرض ہے۔

۲۱ مارچ ۹۲ء

بی ۱۱۷، (اُردو سماج) جامعہ نگر۔ نئی دہلی ۲۵

عنوان چشتی

ڈین فیکلٹی آف ہیومینیٹیز اینڈ لینگویجز،
جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵

# انسانیت : بحران کی زد میں

دنیا بظاہر بہت وسیع وعریض ہے. لیکن رسل و رسائل، سائنس اور ٹکنالوجی کی فراہم کی ہوئی آسانیوں کی بدولت دُنیا سمٹ کر ایک اکائی یا ایک مختصر خاندان بن گئی ہے. جس کے نتیجے میں متعدد لسانی، تہذیبی، اقتصادی اور مذہبی گروہ ایک خاندان کے عناصر بن چکے ہیں. یہ عناصر بظاہر ایک دوسرے سے مربوط ہیں. لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ بظاہر انسان ایک دوسرے سے قریب ہوتے ہوئے بھی ایک دوسرے سے بہت دور ہے. یہ عالمی خاندان اوپر سے بہت پُرسکون نظر آتا ہے. لیکن اس کے ذہن وضمیر میں بے چینی کا لاوا پک رہا ہے. اور اضطراب کے زلزلے برپا ہیں. ان دنوں زندگی کی ہر سطح پر ایک حشر برپا ہے. زندگی کے افق پر سیکڑوں رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں. ہر رنگ کو اصرار ہے کہ وہی زندگی کا سب سے زیادہ سچا رنگ ہے. اس لیے رنگوں کے اس تضاد اور تصادم میں نگاہیں خیرہ ہیں اور اذہان ابہام اور اُلجھن کا شکار ہیں. ایک عام انسان کی سمجھ میں نہیں آتا کہ اصلیت اور حقیقت کیا ہے؟

یہ اُلجھن قومی اور بین الاقوامی ہر سطح پر نمایاں ہے. ہندستان میں بیشتر آبادی خواہ وہ عملی اور شعوری طور پر مذہبی نہ ہو، لیکن نظریاتی طور پر مذہب کو پسند کرتی ہے اور اس کے لیے اپنے دل میں نرم گوشہ رکھتی ہے. ہندستانی سماج میں فرد جس تہذیب اور معاشرت میں آنکھ کھولتا ہے، اس میں ماں کی لوریوں سے لے کر تہذیبی اداروں تک کسی نہ کسی طرح مذہبی رسوم و رواج کی کارفرمائی دیکھتا ہے اور اسی نہج پر اس کے ذہن کی تشکیل ہوتی رہتی ہے لیکن یہ عجیب اتفاق ہے کہ جب ہم اعلا تعلیم کی طرف رجوع کرتے ہیں تو انسان کے موروثی عقائد اور جدید افکار

میں تضاد محسوس ہوتا ہے۔ مذہب کا نقطۂ نظر یہ ہے کہ انسان انسان کی اولاد ہے۔ اللہ کی عیال یا برہم کا کٹم ہے۔ ڈارون کہتا ہے کہ انسان بندر کی اولاد ہے۔ یہ نقطۂ نظر انسان کے سر سے اشرف المخلوقیت اور خدا کی خلافت کا تاج اتار لیتا ہے اور اس کے اندر سوئے ہوئے درندے کو جگا دیتا ہے۔ مذہب نے انسانی رشتوں کو اخلاقی قدروں کے سانچے میں ڈھال کر پاکیزہ اور مقدس قرار دیا تھا۔ جدید نظریات نے اس کی نفی کردی۔ فرائڈ کا خیال ہے کہ جب ایک عمر رسیدہ ماں اپنے کمسن بچے کو پیار کرتی ہے یا ایک بوڑھا باپ اپنی ننھی سی بیٹی کو پیار کرتا ہے تو اس کے پس پردہ جنسی خواہشات کارفرما ہوتی ہیں۔ فرائڈ نے ماں بیٹے اور باپ بیٹی کے مقدس انسانی رشتوں کو جنسی جبلت کی قربان گاہ پر چڑھا دیا اور ہمارے اخلاقی ڈھانچے پر ضرب لگا کر سماجی نظام کو درہم برہم کردیا۔ مذہب کا خیال ہے کہ اللہ تعالیٰ فاعلِ حقیقی ہے۔ وہی خالقِ کائنات ہے اور قادر مطلق ہے۔ مذہب نے ایک ماورائی، روحانی اور اخلاقی نظریہ دے کر اس کے مطابق سماجی اور مادی زندگی گزارنے پر اصرار کیا تھا۔ لیکن مارکس نے کہا کہ اصل حقیقت مادہ ہے اور مادی حصار سے باہر کوئی چیز نہیں ہے۔ اس طرح مارکس کے نظریے نے جدلیاتی مادیت کے ہتھیار سے ماورائیت، روحانیت اور ان کے بطن سے نمودار ہونے والی اخلاقیات پر کاری وار کیا۔ زمین اور آسمان کے مقدس رشتے کو کمزور کردیا۔ ڈارون، فرائڈ اور مارکس کے نظریات ہی پر منحصر نہیں ہے۔ اکثر نظریات اور فلسفے ایک دوسرے سے متصادم ہیں۔ خاص طور پر مذہبی افکار اور عقائد سے دست و گریباں ہیں۔ ان نظریوں کے تضاد میں ایکتا اور رنگا رنگی میں یک رنگی تلاش کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں۔ اس لیے تعلیم کی طرف اشتیاق کے ساتھ بڑھنے والے نوجوانوں کے اذہان نظریاتی تضاد و تصادم کے اثرات کا شکار ہیں، جس سے پریشان فکری اور پریشاں نظری پھیل رہی ہے۔

سائنس اور ٹیکنالوجی خدا کی عظیم نعمت ہے اور انسانی ذہن کا عظیم کارنامہ۔ اس میں شک نہیں کہ سائنس اور ٹیکنالوجی نے انسان کو زندگی کے پرانے اور پیچیدہ مسائل کو حل کرنے کا حوصلہ اور سلیقہ عطا کیا ہے۔ مکانی فاصلوں کو کم کردیا ہے۔ نئی تحقیقات اور ان کے مناسب استعمال نے انسان کو آرام، خوشحالی اور برتری عطا کی ہے۔ یہ سب کچھ سائنس اور ٹیکنالوجی کی تعمیری ایجادات اور مثبت استعمال کا نتیجہ ہے۔ لیکن یہ بھی حقیقت ہے کہ انسان نے سائنس اور ٹیکنالوجی کے میدان میں تخریبی ایجادات کی ہیں اور ان کا منفی استعمال بھی کیا ہے۔ جس کا نتیجہ ایک شدید

کش مکش، جنگِ زرگری اور تباہی کی شکل میں نمودار ہو رہا ہے۔ اقبال نے اسی مفہوم میں مشینوں کی حکومت کی سنگدلی اور سفاکی کا ماتم کیا تھا۔ سائنس اور ٹیکنالوجی کے بڑھتے ہوئے اثرات کو روکا نہیں جا سکتا۔ اس کا نفوذ ہماری زندگی کے ہر شعبے میں ہو رہا ہے۔ لیکن سائنس اور ٹیکنالوجی کے مضر اور مفید پہلوؤں، تعمیری اور تخریبی جہتوں اور منفی و مثبت انداز کو ایک دوسرے سے الگ کرنا، نیز سائنس اور ٹیکنالوجی کو انسان کے بگاڑ کے لیے نہیں بلکہ بناؤ کے لیے استعمال کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں ہے۔ اس لیے اس میدان میں بھی انسان پریشان ذہنی پریشاں فکری اور پریشاں نظری کا شکار ہے۔ عالمی سطح پر مہلک ہتھیاروں کے پھیلنے اور استعمال کرنے کو روکنے کے لیے معاہدے ہو رہے ہیں۔ پھر بھی انسانوں کے سر پر تباہی کی تلوار لٹک رہی ہے اور اجتماعی موت کا خوف طاری ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ انسان پوری طرح اپنے قدیم طرزِ زندگی یعنی اخلاقی، روحانی اور وجدانی اندازِ فکر و عمل کو چھوڑ کر جدید طرزِ فکر و کار اور سائنسی نیز مادّی طرزِ زندگی کو نہیں اپنا سکا ہے۔ انسان ایک طرف پوری طرح اپنی پرانی جڑوں پر اُستوار نہیں ہے۔ اور دوسری طرف نئی زندگی کے سفر میں کامرانی کی کہکشاں تک بھی نہیں پہنچا ہے۔ وہ ترشنکو کی طرح بیچ میں لٹکا ہوا ہے اور دونوں اطراف کے مصائب سے تو دوچار ہے ہی، مگر ان کی سعادتوں اور برکتوں سے بڑی حد تک محروم بھی ہے۔ جس سے انسانی ذہن ایک عجیب تضاد، تناؤ اور کش مکش کا شکار ہے۔

یہ میرے دَور کا انسان ہے کہ ترشنکو<br>
بھٹک رہا ہے خلا میں مری صدا کی طرح

تضاد اور تصادم کی کیفیت محض فکری اور سائنسی سطح پر ہی نہیں ہے، بلکہ زندگی کی ہر سطح کا یہی عالم ہے۔ اقتصادی سطح پر بڑی قوموں کی رسّا کشی، عالمی بینک کے ہتھکنڈوں اور کمزور اقوام کے استحصال سے کون باخبر نہیں۔ عالمی سطح پر سیاست کے منظر نامے پر بے گناہ انسانوں کے خون کے جا بجا دھبے نظر آتے ہیں۔ دور کیوں جایئے۔ مشرقِ وسطیٰ بڑی طاقتوں کی سازشوں کا شکار ہے۔ صیہونیت نے فلسطینیوں کو ان کے اپنے وطن سے محروم کر کے دربدر بھٹکنے اور اپنے لہو کا ذائقہ چکھنے پر مجبور کر دیا ہے۔ عالمی سیاست کے طاقت ور شاطروں نے بساطِ شطرنج کو اس طرح بچھایا ہے کہ فلسطین اور دیگر کمزور قومیں اپنے تمام مہروں کو پٹوانے اور موت کے گھاٹ اُتروانے پر مجبور ہیں۔ عالمی سیاست کے شکاریوں نے حال ہی میں مشرقِ وسطیٰ میں

ایک تیر سے دو شکار کیے ہیں۔ کون نہیں جانتا کہ عراق اور کویت کے تنازعے کے نام پر ایک طرف
عراق کی سالمیت اور خود مختاری خطرے میں ہے اور دوسری طرف "وادی عرب کے ذخیرے اور
زمین جنگِ زرگری کی زد میں ہے۔ کون جانے عالمی سیاست کے شکاری کب مشرق وسطیٰ کو
خاک و خون میں تڑپنے پر مجبور کر دیں۔ اس نا امیدی میں امید کی ایک ہلکی سی کرن روس میں
نئی تبدیلیوں اور جرمنی کے متحد ہونے کی شکل میں نمودار ہوئی ہے۔ لیکن یہ کرن بہت مدھم
ہے۔ یہ تبدیلیاں یورپ کی سرزمین پر ہو رہی ہیں۔ لیکن ایشیا اور افریقہ کی زمین امن، پیار
اور خوشحالی کی روشنی کے لیے آج بھی ترس رہی ہے۔

ہمارے قومی منظر نامے کا عجیب حال ہے۔ یہاں زندگی کی ہر سطح پر نراج کی کیفیت
ہے۔ ہمارے ملک میں خوشحالی کے خواب کو بڑھتے ہوئے افلاس نے جھٹلا دیا ہے۔ جہالت کا
ناگ علم کے زرِ خالص کو لگاتار چاٹ رہا ہے اور فرقہ پرستی نے ہماری تہذیبی اقدار، قومی اتحاد،
ملک کی سالمیت اور ہماری عافیت کی چادر تار تار کر دی ہے۔ مختصر طور پر کہا جا سکتا ہے کہ افلاس
کو سوشلزم اور موزوں ترین اقتصادی نظام کو اپنا کر دور کیا جا سکتا ہے اور ہندستانی سماج کے
لیے لازمی موزوں طریقۂ تعلیم سے جہالت کے اندھیروں کو دور کیا جا سکتا ہے۔ "مگر کون سنتا
ہے فغانِ درویش"۔ سیاست حاضرہ ہر روز نیا رنگ بدلتی ہے۔ سیاسی بازیگر ذاتی مفاد اور
وقار کی دھن میں قومی وقار اور مفاد کو قربان کر رہے ہیں۔ اس طرزِ سیاست سے ہندستان کا عام
شہری کتنا پریشان ہے، اس کا اندازہ لگانا مشکل ہی نہیں بلکہ محال ہے۔ جہاں تک فرقہ پرستی
کے ننگے ناچ اور قومی ایکتا کی دیوی کے عصمت بی بی اور بے چادری ہونے کا سوال ہے، اس
ضمن میں بھی بہت افراط و تفریط ہے۔

بندگانِ سیاست مختلف گروہوں میں بٹے ہوئے ہیں۔ اپنے ہاتھوں میں رنگ برنگے پرچم
لیے اور اپنے لبوں پر خوبصورت نعرے سجائے بازارِ سیاست میں رقص کر رہے ہیں اور خداوندانِ
سیاست اس غول بیابانی کو اپنی انگلیوں کے اشارے پر نچا رہے ہیں۔ افسوس ہے کہ خداوندانِ
سیاست کی نیت اور عمل میں تضاد ہے۔ نظریے اور نظام کار میں فرق ہے۔ یہ لوگ جو کہتے ہیں
وہ کرتے نہیں اور جو کرتے ہیں وہ کہتے نہیں۔ جس کی بدولت ایک شریف اور مخلص انسان پریشان
ہے۔ دور کیوں جائیے۔ فرقہ پرستی کے علاج کے طور پر اکثر خداوندانِ سیاست اور سحر زدہ اربابِ
دانش قومی ایکتا کا نسخہ تجویز کرتے ہیں۔ "قومی ایکتا" واقعی ایک اچھا نعرہ اور ایک اچھا تصور ہے لیکن

یہی قومی ایکتا کا آبگینہ خداوندانِ سیاست کی نظر اور نظریے کی گرمی کی تاب نہ لا کر پگھلنے لگتا ہے۔ یوں تو قومی سطح پر قومی ایکتا کا خواب کثرتِ تعبیر سے پریشان نظر آتا ہے۔ لیکن تین تعبیریں صاف نظر آتی ہیں جن کے اپنے اپنے مخصوص مضمرات، نتائج اور اثرات ہیں۔ میں نے ایک جگہ لکھا تھا:

"ہندستان میں ایک طبقہ وہ ہے، جو ہر ہندستانی کے ایک بنیادی دھارے میں ضم ہونے پر اصرار کرتا ہے۔ اس کی نگاہ میں محض ایک زبان، ایک کلچر اور ایک مذہب ہی صحیح قومی وحدت کی تشکیل کر سکتا ہے۔ اس نظریے کے علم بردار ہر ہندستانی سے ثبوتِ وفاداری طلب کرتے ہیں اور اس کا بھارتیہ کرن کرنے پر بضد ہیں۔ یہ ملک کے نادان دوست ہیں انھیں یہ خیال نہیں آتا کہ ہر شخص کو اپنی زبان، اپنی تہذیب، اپنا مذہب، غرض اپنے وجود کی تمام داخلی اور خارجی خصوصیات عزیز ہوتی ہیں۔ اس طرح کے مطالبے بداعتمادی پیدا کرتے ہیں اور محبت اور یگانگت کی جگہ نفرت اور خوف پیدا کرتے ہیں۔ دوسرا طبقہ وہ ہے جو اپنی لامذہبیت اور ایک مخصوص نظریے کے تحت صرف مادّیت کا قائل ہے۔ روحانیت کی نفی کرتا ہے اور بار بار اس بات کی تکرار کرتا ہے کہ جملہ مذاہب ایک دوسرے کی نفی کرتے ہیں۔ انسانوں کو عقیدوں میں تقسیم کرتے ہیں جس سے ذہنوں میں قدامت پسندی، توہّم اور نفرت کی پرورش ہوتی ہے۔ اس لیے جملہ مذاہب کو جتنا جلدی ہو سکے خیرباد کہنا چاہیے۔ بلکہ یہ طبقہ ضرورت پڑنے یا موقع ملنے پر مذاہب کو تشدّد کے ذریعہ ختم کرنے پر آمادہ ہے۔ یہ بھلے مانس یہ نہیں سوچتے کہ مذاہب نے انسانی تمدّن اور اس کی بنیادی اقدار کو جس انداز سے فروغ دیا ہے، تاریخِ انسانی میں اس کی نظیر نہیں ملتی۔ یہ بات کسی طرح ممکن نظر نہیں آتی کہ بیک جنبشِ نظر اور بیک جنبشِ تیغ سارے مذاہب کا سر قلم کر کے ایک خالص حیوانی معاشرہ قائم کر دیا جائے اور نام نہاد قومی اتحاد یا عالم گیر انسانیت کا پرچم لہرا دیا جائے۔ ایک اور تیسرا طبقہ ہے اس کا خیال ہے کہ انسان کے مادّی وجود کے ساتھ اس کا ایک داخلی، وجدانی اور روحانی وجود بھی ہے۔ جس طرح وہ خارجی وجود کی بقا اور تحفظ کی ضرورت محسوس کرتا ہے اور اس کے فروغ کے لیے کوشاں رہتا ہے اسی طرح اپنے داخلی، وجدانی اور روحانی وجود کی بقا، تحفظ اور آزادی کا خواہاں بھی ہوتا ہے۔"

(نقش ذاکر، ص ۲۵۹)

اخلاقی اور تہذیبی اقدار نیز مذہبی افکار انسان کے داخلی وجود کا حصہ ہیں۔ وہ اپنے طرزِ معاشرت، اندازِ فکر، نظریۂ زندگی، تہذیبی تصورات اور اسلوبِ حیات سے بہت پیار کرتا ہے۔ اس لیے تیسرے طبقے کے دانش وروں نے صاف طور پر کہا کہ قومی اتحاد کے لیے ہر شخص کو نہ صرف یہ کہ اپنے مذہبی، لسانی اور تمدنی افکار پر قائم رہنے کی آزادی ہے۔ بلکہ اپنی تہذیب کے تحفظ کرنے، تمدنی رسوم کو ادا کرنے اور مذہبی عبادتوں کو کھلم کھلا پورا کرنے کی آزادی بھی ہے۔ شرط صرف یہ ہے کہ وہ دوسرے افراد و اشخاص کے افکار و عقائد کی اعلانیہ تکذیب و تذلیل کا باعث نہ ہوں۔ ہر شخص کو اپنی مادری زبان کو پڑھنے، اپنی تہذیبی خصوصیات اور تمدنی امتیازات پر پوری شان و شوکت سے عمل پیرا رہنے کی آزادی ہے۔ یعنی ہر شخص کو اپنے خارجی وجود کے تحفظ کے ساتھ اپنے باطنی وجود کی انفرادیت کو باقی رکھنے اور اس کو تازہ کار بنانے کی آزادی ہے مگر شرط یہ ہے کہ یہ انفرادیت، وطنیت اور قومیت سے متصادم نہ ہو۔ یعنی فرد کو ذہنی اور عملی آزادی وطنیت اور قومیت کی قیمت پر نہیں دی جا سکتی۔ اس نظریے کی اساس یا خلاصہ یہ ہے کہ ہم قومی سطح پر ایک ہیں۔ مگر قوم کے عناصرِ ترکیبی کی حیثیت سے ہر عنصر کی اپنی ایک شخصیت اور انفرادیت ہے۔ یعنی ہر لسانی، تہذیبی اور مذہبی اقلیت اپنے تشخص کو برقرار رکھتے ہوئے ایک وسیع تر ہندستانی قوم کی تشکیل کرتی ہے۔ یہ تصور مہاتما گاندھی، پنڈت جواہر لال نہرو، مولانا ابوالکلام آزاد، ڈاکٹر ذاکر حسین اور ہندستان کے تمام اعتدال پسند اور ہندستانیت کے مزاج شناس دانش وروں نے پیش کیا ہے۔ اسی تصور پر ہمارے دستور کی اساس ہے، جس میں جمہوریت سوشلزم اور سیکولرزم کے رہنما اصول شامل ہیں۔ اگر قومی اتحاد کے اس لچک دار اور قابلِ عمل تصور کو قبول کر لیا جائے تو چاہے اردو کا مسئلہ ہو، اقلیتوں کی تعلیم کا مسئلہ ہو، پسماندہ اور کمزور گروہوں کا معاشی مسئلہ ہو یا بابری مسجد رام جنم بھومی کا مسئلہ ہو، آسانی اور انصاف کے ساتھ حل کیا جا سکتا ہے۔

ہندستانی معاشرے میں جو تضاد اور تصادم، کھنچاؤ اور تناؤ، بیزاری اور بے کیفی ہے، اس کو دور کرنے کے لیے اپنی جڑوں پر استوار ہونے اور دلوں کو روحانیت کی شمع سے منور کرنے کی ضرورت ہے۔ ایک سچی بات یہ ہے کہ نفرت سے نفرت اور محبت سے محبت پیدا ہوتی ہے۔ حرص، رقابت، حسد اور دشمنی ایسے ہی جذبات کو مخاطب یا فریقِ ثانی کے دل میں جگاتی ہے۔ اس لیے اپنی پرانی تہذیبی قدروں اور تمدنی روایات پر ازسرِ نو ایمان تازہ کرنے کی ضرورت ہے۔

# مرزا غالب: اصلاحِ سخن

"اصلاحِ سخن" بنیادی طور پر تنقید بلکہ عملی تنقید ہے۔ تخلیقی عمل باطن سے خارج کی طرف ہوتا ہے۔ یعنی حسی و ادراکی عناصر، جذباتی اور تخیلی فضا سے گزر کر تکنیکی یا لسانی پیکر اختیار کرتے ہیں۔ تنقید کا عمل اس کے برعکس یعنی خارج سے باطن یا باہر سے بطون کی طرف ہوتا ہے۔ یعنی نقّاد کسی تخلیق کو ایک نامیاتی کُل کی حیثیت سے قبول کر کے خارجی پرت سے اس کے تجزیے کا آغاز کرتا ہے۔ وہ فن پارے کی ہیئت کے عناصر اور ان کے فنّی اور جمالیاتی رشتوں پر غور کرتا ہے۔ وہ الفاظ سے معانی، معانی کے معانی، تلازموں اور محرکات تک رسائی حاصل کرتا ہے اور فن پارے کی روح میں اتر کر تخلیقی تجربے کی بنیادی خصوصیت، قدر یا کیفیت تک پہنچتا ہے اور تخلیق کی تحلیل و تشریح کرتا ہے۔ نقّاد کو تنقید کے عمل میں ہر سطح پر کھرے کھوٹے کی پرکھ کرنی پڑتی ہے۔

تنقید کے اصول ادب اور تخلیق سے اخذ کیے جاتے ہیں۔ اور پھر ادب و فن کی تفہیم، تجزیے اور قدر شناسی کے لیے اُنھی پر آزمائے جاتے ہیں۔ اس لیے کسی نے سچ کہا ہے کہ ادب کے لیے تنقید سانس کی طرح ناگزیر ہے۔ زندگی کی طرح ادب میں، تنقید کی ناگزیریت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ مگر اسی کے ساتھ تنقید تلوار کی دھار پر چلنے کا فن ہے اور سچ بولنے اور حق کر دکھانے کا ہُنر ہے۔ تنقید کے ایک طرف تنقیص اور دوسری طرف تحسین ہے اور تنقید ان کے درمیان، دونوں میں شریک مگر دونوں سے الگ ہے۔ یہاں تعصب اور تاثر کا گزر نہیں۔ اس راہ میں توازن، اعتدال اور احتیاط کی ضرورت ہوتی ہے۔ تنقیدی سچ کی گرمی سے کبھی کبھی اعتدال اور احتیاط کا آبگینہ پگھلنے لگتا ہے اس کو بھی نگاہ میں رکھنا پڑتا ہے۔ تنقید نئے سوالوں کو جنم دیتی ہے۔ خود زخم کھاتی ہے

مگر ادب اور تخلیق کو نئی توانائی اور نئی زندگی عطا کرتی ہے۔ اصلاحِ سخن بھی عملی تنقید کا ایک رُخ ہے۔ اس لیے اس کو بھی اسی پیچیدہ اور سنگلاخ زمین سے گزرنا پڑتا ہے۔ تنقید اور اصلاحِ سخن سچائیوں کا زہر پی کر ادب اور زندگی کو نئی معنویت عطا کرتی ہے۔ نئی معنویت کا لطف اُٹھانے کے لیے فنکار اور قاری دونوں کو اپنے ذہن اور ضمیر کے دریچے تازہ ہوا کے لیے وا رکھنے پڑتے ہیں۔ اور انا کے شور میں سچائی کی روح پرور سرگوشیوں کو سننے کے لیے خود کو تیار کرنا پڑتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اصلاحِ سخن، تنقید کے میدان میں تمنا کا دوسرا قدم ہے۔ تنقید تجزیہ کرتی ہے، مگر اصلاحِ سخن عملِ جراحی سے کام لیتی ہے۔ فاسد مادّے کو نکالتی اور سرجری کرتی ہے۔ یہ بدن ہی کو نہیں، روح کو بھی سنوارتی ہے۔ اصلاحِ سخن عیوب، اسقام اور نقائص کی نشاندہی کرتی ہے۔ اُن کا سرقلم کرتی ہے اور خوب سے خوب تر کی تلاش میں نئی جمال آفریں پیوندکاری کرتی ہے۔

اصلاحِ سخن پر جو اشارے ملتے ہیں، وہ اس بات کی تصدیق کرتے ہیں کہ اصلاحِ سخن کا دائرہ شعر کے داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں پر محیط ہے۔ مُصلحِ شعر معائب و محاسنِ شعر کا جائزہ لیتا ہے۔ محاسن کو باقی رکھ کر، مزید محاسن پیدا کرنے کے لیے عیوب و اسقام پر نشتر زنی کرتا ہے اور انھیں فاسد مادّے کی طرح نکال باہر کرتا ہے۔ ابر احسنی کا خیال ہے کہ مصلحِ شعر "زبان" کے نکات اور "فن کے رموز" کا معلّم ہے[1]۔ مالک رام کے خیال میں مصلحِ شعر کا کام معنوی اور لسانی اعتبار سے شعر کو درست کرنا ہے[2]۔ جوش ملسیانی کے الفاظ میں مصلحِ شعر، "شعر کے حُسنِ ظاہر اور حُسنِ باطن پر گہری نظر رکھتا ہے اور دونوں کے عیوب کو دور کرتا ہے۔ اور دونوں کے اوصاف کو باقی رکھتا ہے[3]۔" سلطان حیدر جوشؔ کی رائے ہے کہ اصلاحِ سخن کا "مقصود محض عیوب و نقائص رفع کرنا، کمی کو پورا کرنا یا ماند رنگ کو اجالنا ہے۔ عیوب و نقائص خواہ تخئیل و مطالعۂ فطرت کے متعلق ہوں یا زبان کے، یقیناً قابلِ اصلاح ہیں[4]"۔ جلیل قدوائی کا خیال ہے کہ "زبان اور محاورات نیز شعر کے ظاہری محاسن ایسی چیزیں ہیں، جو شعر میں نہ صرف آراستگی، بے ساختگی اور ایک خاص شان پیدا کرنے میں معاون ہوتی ہیں بلکہ

---

[1] اصلاح الاصلاح۔ رام پور۔ ص ۱۱

[2] غالب کا فنکارانہ شعور (از محمد مشتاق شارق) میرٹھ، ص ۸

[3] آئینۂ اصلاح۔ نکودر ضلع جالندھر۔ ص ۸

[4] اصلاحِ سخن، ۱۹۸۶ء۔ لکھنؤ۔ ص ۱۵۱

شعر کی معنوی حیثیت کو بھی بلند کرتی ہیں[1]۔" سیاب اکبر آبادی کا خیال ہے کہ اصلاح سے لسانی، فنی اور علمی معلومات میں اضافہ ہوتا ہے[2]۔" اصلاحِ سخن پر یہ تمام اشارے عمومیت لیے ہوئے ہیں، اور تفصیل طلب ہیں۔ اس ضمن میں خود غالب نے بھی مجمل بات کہی ہے۔ ان کا خیال ہے کہ کلام کا حُسن و قبح میری نظر میں رہتا ہے اور کلام میں اغلاط و اسقام کو دیکھتا ہوں تو رفع کر دیتا ہوں[3]۔"

یہ اور اس طرح کی دوسری باتیں، اصلاحِ سخن کی طرف پیش رفت کی نوید تو سُناتی ہیں مگر اصلاحِ سخن کی جامع تعریف نہیں کرتیں۔ تنقید کی طرح اصلاحِ سخن کے اصول بھی شاعری سے اخذ کیے جاتے ہیں اس لیے بقول عزیز لکھنوی

"شاعری صرف موزونیتِ طبع کا نام نہیں ہے۔ کم از کم علومِ رسمیہ اور معائب و محاسنِ شعر پر عبور ہونا شاعر کا پہلا فرض ہے۔ علمائے معانی و بیان کے نزدیک معنی روح ہے اور الفاظ جسد۔ محاسنِ لفظی زیور۔ شعر پر تینوں حیثیتوں سے نظر کرنا چاہیے۔ اگر معنی نہیں تو شعر بے روح۔ اگر حسنِ بندش نہیں تو حُسنِ ظاہری سے معرّا[4]۔"

یہ تعریف عربی و فارسی کے قدیم تصورِ شعریات پر مبنی ہے۔ جس کی بنیاد لفظ و معانی کی دوئی پر ہے اور جس کو ہیئت کے نامیاتی تصور نے کلیتاً مسترد کر دیا ہے۔ میکس مولر کا خیال ہے کہ ہر خیال اپنے ساتھ الفاظ کا جامہ لاتا ہے اس لیے لفظ خیال ہے اور خیال لفظ۔ پھر بھی عزیز لکھنوی نے یہاں شاعری کے داخلی اور خارجی پہلوؤں نیز معائب و محاسنِ سخن کی طرف اشارہ کر کے بڑے پتے کی بات کہی ہے۔ اسکاٹ جیمس نے شاعری کے چار عناصر (ادراکی، جذباتی، تخیلی اور تکنیکی عناصر) کا ذکر کیا ہے۔ پہلے تین عناصر یعنی ادراکی، جذباتی اور تخیلی شاعری کے داخلی پہلوؤں سے متعلق ہیں۔ اس میں معنویت کی ہر تہ اور فکر و خیال کی ہر جہت اور زندگی کی ہر قدر شامل ہے۔ خارجی پہلو میں ذریعۂ اظہار کی تینوں پرتیں (یعنی لسانی، فنی اور عروضی) شامل ہیں۔ لسانی دائرے میں وہ ضابطے شامل ہیں جو زبان کی صحت پر اصرار کرتے ہیں اور شاعری میں ہیئت کے حُسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ اس اصول کو اصلاحِ سخن کی اصطلاح میں "عدول از جادۂ صواب کہا جاتا

---

[1] نشاطِ سخن (جلد دوم) لاہور۔ ص ۵

[2] دستور الاصلاح ۱۹۴۴ء آگرہ۔ ص ۴۳

[3] اُردوئے معلّٰی ص ۲۳۵، اور ص ۹

[4] نشاطِ سخن (جلد اوّل) لکھنؤ۔ ص ٦

ہے۔ اگر شاعر زبان کے استعمال میں بے راہرو ہوتا ہے اور حرکت، سکون، تخفیف، تطویل اور دیگر صرف ونحو کے اصولوں سے انحراف کرتا ہے تو وہ "عدول از جادۂ صواب" کا مرتکب ہوتا ہے۔ شاعر کو زبان کی سطح پر قواعد اور صرف ونحو کے اصولوں کا احترام کرنا پڑتا ہے جن کو وصل، قطع، تخفیف، تشدید، قصر، مدّ، اسکان، تحریک، منعِ صرف اور منعِ نحو وغیرہ کا نام دیا جاتا ہے۔ لیکن کبھی کبھی یہ اصول بڑے شاعروں کے تخلیقی طوفان کی زد میں آجاتے ہیں۔ لیکن یہ استثنائی صورت ہے، کلّیہ نہیں۔ فنّی دائرے میں وہ طریقے شامل ہیں، جو شعر کی ہیئت کو جمال آفریں بناتے ہیں۔ اس میں فصاحت وبلاغت کے عنصر کو بڑھاتے ہیں۔ فنّی دائرے میں ایسے عیوب سے اجتناب کرنا ضروری ہے جو شعر کو معیوب اور داغدار بناتے ہیں۔ ان میں تعقید، ضعفِ تالیف، غرابت، اخلال، تکلّف، حشو، تطویل، اتصال، انتقال، اور تنافر کے اسقام شامل ہیں۔ اصلاحِ سخن میں مصلحِ شعر ان عیوب کو دور کرکے شعر کو فصاحت وبلاغت کی منزل تک لے جاتا ہے۔ عروضی دائرے میں عروض کے نقطۂ نظر سے غور کیا جاتا ہے۔ اور ان کمزوریوں کو دور کیا جاتا ہے جو شاعری میں عروضی پہلو کو کمزور کرتی ہیں اور آہنگ کے تاثر پر منفی انداز سے اثرانداز ہوتی ہیں۔ عروضی دائرے میں تین عیوب بطورِ خاص داخل ہیں (۱) ناموزونیت یعنی اختلافِ بحور سقوطِ حروفِ صحیح اور خارج از بحر صورتیں (۲) سقوطِ حرفِ علّت (۳) شکستِ ناروا۔ اصلاحِ سخن میں مصلحِ شعر ان تینوں قسموں کے عیوب نکال کر شعر کو عروضی چابک دستی کا مظہر بناتا ہے[۱]۔ یہاں یہ عرض کرنا بے محل نہ ہوگا کہ اصلاحِ سخن میں بیک وقت منفی اور مثبت دو لہریں موجزن رہتی ہیں۔ منفی لہر عیوب واسقام کی نشاندہی کرتی ہے۔ ان کو شعر سے خارج کرتی ہے اور مثبت لہر محاسن کو برقرار رکھتی بلکہ ان میں اضافہ کرتی ہے۔ شعریت، تخلیقی حُسن اور تاثر کو بڑھاتی ہے۔ یعنی شعر کے خارجی اور داخلی پہلوؤں کو حسین سے حسین تر بناتی ہے۔ اس لیے اصلاحِ سخن تنقید ہوتے ہوئے بھی تنقید کی اگلی منزل ہے۔ یعنی یہ ادب و تخلیق کے میدان میں تمنّا کا دوسرا قدم ہے اس لیے ہر وہ شعری ترمیم و تنسیخ اور حک و اضافہ اصولاً اصلاحِ سخن کے زمرے میں شامل ہے، جو شعر کو بدصورتی سے بچاتا اور اس کو بہتر بناتا ہے۔ یہ عمل شاعری کے داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں پر محیط ہے۔ لسانی، فنّی، عروضی اور معنوی نقطۂ نظر سے شاعری کے اسقام اور معائب کو دور کرکے اس کے اوصاف ومحاسن میں اضافہ کرتا ہے۔ اس کی تین جہات ہیں، جن کو خلّاقانہ، استادانہ اور معاندانہ کہا جاسکتا ہے۔ جب شاعر اس کو بہتر بنانے کے ارادے سے

---

[۱] ان نکات کی تفصیل میری کتاب "ابر احسنی اور اصلاحِ سخن" میں دیکھی جاسکتی ہے۔

اپنے کلام پر نظر ثانی کرتا ہے، ترمیم و تنسیخ کرتا ہے یا حذف و اضافہ کرتا ہے، تو اس کو خلاّقانہ اصلاح کہا جا سکتا ہے۔ جب شاعر اپنے شاگرد کی رضا و رغبت سے اس کے کلام میں تغیّر و تبدل اور حک و اضافہ کرتا ہے تو اس کو "استادانہ اصلاح" کہا جا سکتا ہے۔ جب ایک شاعر کسی دوسرے شاعر کو نیچا دکھانے کی غرض سے، اس کی غلطیوں کی نشاندہی کرتا ہے اور اس کی شاعری میں لفظی ردّوبدل کرتا یا قطع و برید سے کام لیتا ہے تو ایسی اصلاح کو "معاندانہ اصلاح" کہا جا سکتا ہے۔

غالب اپنے کلام کو خوب سے خوب تر بنانے کے لیے اس پر مسلسل نظر ثانی کرتے رہے۔ مولانا امتیاز علی خاں عرشی کا خیال ہے:

> "نسخۂ حمیدیہ نے پہلی بار ہمیں بتایا کہ مرزا غالب نے اپنے قدیم اشعار میں سے نسبتاً آسان اور اچھے اشعار کا انتخاب کرنے سے پہلے ان میں اصلاح بھی کی تھی اور موجودہ دیوان کے وہ شعر، جو نسخۂ حمیدیہ میں بھی موجود ہیں، خاصی قطع و برید کے بعد منظرِ عام پر آئے ہیں۔"[1]

غالب نے اپنے ابتدائی کلام پر نظر ثانی کے بعد نسخۂ حمیدیہ مرتب کیا تھا۔ نسخۂ حمیدیہ پر نظر ثانی کے بعد متداول دیوان مرتب کیا۔ پھر اس پر بھی نظرِ ثانی کی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ متداول دیوان کی اشاعت کے بعد جتنی مرتبہ قلمی دیوان مرتب کرنے یا دیوان کا نیا اڈیشن شائع کرنے کا موقع آیا، ہر مرتبہ مرزا غالب نے اپنے کلام پر نظرِ ثانی کی، اس میں ترمیم و تنسیخ کی۔ غالب کی زندگی میں ان کے دیوان کے متعدد اڈیشن شائع ہو چکے تھے۔ اصلاح کا عمل ان کے تقابلی مطالعے سے پوری طرح معلوم کیا جا سکتا ہے۔[2]

ذیل میں مرزا غالب کی خلاّقانہ اور استادانہ اصلاحوں کا مختصر سا تجزیہ پیش کیا جاتا ہے۔

## خلاّقانہ اصلاح

"نسخۂ حمیدیہ" میں مرزا غالب کا ایک مقطع ہے:

مر گیا صدمۂ آوازِ سے قم کی، غالب
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا

---

[1] آئینۂ غالب (۱۹۶۶ء) دہلی، ص ۶۶

[2] ماہنامہ نقوش، لاہور (غالب نمبر، فروری ۱۹۶۹ء) غالب کی اصلاحیں، از کسریٰ منہاس، ص ۲۳۴

لیکن "گلِ رعنا" میں اصلاح کے بعد، اس طرح نظر آتا ہے:

مرگیا صدمۂ یک جنبشِ لب سے غالب
ناتوانی سے حریفِ دمِ عیسیٰ نہ ہوا[1]

غالب کے زیرِ نظر شعر (نسخۂ حمیدیہ) میں مندرجہ ذیل عیوب ہیں (۱) پہلا مصرع خلاف عقل و علم ہے۔ آوازِ قم سے مُردے زندہ ہوتے ہیں۔ اس لیے قم کی آواز سے مرنے کا تصور دُرست نہیں۔ (۲) مصرع سراسر آورد ہے۔ غالب کا اسلوبِ شعر یہی ہے کہ ان کی غزلوں کے اکثر اشعار تارِ حریر دو رنگ کی طرح ہیں۔ یعنی ان میں وجدان و شعور اور آمد و آورد ہے۔ اس لیے سراسر تکلف ہے۔ جو ذوق و وجدان پر گراں گزرتا ہے۔ (۳) اگرچہ مرزا غالب کے دونوں مصرعوں (نسخۂ حمیدیہ اور گلِ رعنا) میں تعقید ہے مگر الفاظ کی ترتیب اور نشست کی وجہ سے "مصرعِ نسخۂ حمیدیہ" میں تعقید کا رنگ زیادہ گہرا ہے۔ نسخۂ حمیدیہ کے مقابلے میں گلِ رعنا کا اصلاح شدہ مصرع زیادہ صاف، سلیس اور شگفتہ ہے۔ اصلاح سے یہ تینوں عیوب دور ہو گئے۔ پہلا عیب داخلی پہلو سے متعلق ہے اور دوسرے دونوں عیوب خارجی پہلو سے متعلق ہیں۔ اصلاح کے بعد شعر خلافِ عقل و علم باتوں سے نہ صرف یہ کہ پاک ہو گیا بلکہ شعر سے نقصِ روانی، تعقید اور بندش کی خرابی بھی دور ہوگئی۔ اصلاح سے شعر کا تخلیقی اور جمالیاتی رنگ اور زیادہ نکھر گیا ہے اور مفہوم بھی واضح ہوگیا ہے۔

تعقید کے لغوی معنی گانٹھ باندھنے یا گرہ پڑجانے کے ہیں۔ اصطلاحِ شاعری میں تعقید ایک عیب ہے جس میں الفاظ کا دروبست بگڑ جاتا ہے اور ترتیبِ الفاظ بگڑنے سے عبارت یا مصرعے میں گھتی سی پڑجاتی ہے۔ تعقید شاعر کے عجزِ علم و بیان کی مظہر ہوتی ہے اور اس کی فنی بصیرت نیز تخلیقی قوت کی کمزوری کو ظاہر کرتی ہے۔ تعقید مقصد کے نقطۂ نظر سے دو طرح کی ہوتی ہے۔ اگر تعقید اظہارِ خیال میں مزاحم نہیں ہوتی اور کلام کا حُسن بڑھاتی ہے تو وہ تعقید حسنہ یا مستحسن تعقید ہے۔ اگر الفاظ کا تغیر و تبدل، شعر کو مہمل اور کلام کو بدنما بناتا ہے تو وہ بدترین تعقید ہے۔ ایسی تعقید کی دو قسمیں ہیں۔ (۱) تعقیدِ لفظی، جو عام طور پر نحوی اصولوں سے انحراف کرنے، عجزِ علم اور عجزِ بیان سے پیدا ہوتی ہے۔ (۲) تعقیدِ معنوی، جو عام طور پر حسنِ بیان سے صرفِ نظر کرنے سے وجود میں آتی ہے۔ تعقیدِ لفظی، فعل کے دو ٹکڑے ہو کر ایک دوسرے سے دور جا پڑنے یا متصل الفاظ کے دور ہو جانے سے پیدا ہوتی ہے۔ جس کی وجہ سے

---

[1] غالب کا فن کارانہ شعور (۱۹۸۹ء) میرٹھ، ص ۸۲

شاعر کا مفہوم "فی البطنِ شاعر" ہوتا ہے اور شعر کا حسنِ ظاہر بھی متاثر ہوتا ہے۔ غالب بھی تعقید کو عیب خیال کرتے ہیں۔ انھوں نے اپنے ایک خط بنام عبدالجلیل جنون میں لکھا "عربی میں تعقید معنوی اور لفظی دونوں معیوب ہیں۔ فارسی میں تعقید معنوی عیب اور تعقیدِ لفظی جائز۔"[1] لیکن غالب نے تعقیدِ لفظی کے جواز کا حوالہ فراہم نہیں کیا۔ اور استدلال بھی نہیں کیا۔ نسخۂ حمیدیہ میں غالب کا جو شعر ہے، اس میں تعقیدِ لفظی کا عیب ہے جس کی وجہ سے مصرع بدہیئت معلوم ہوتا ہے اور مفہوم بھی اُلجھا ہوا سا لگتا ہے۔ اصلاح کے بعد نہ صرف یہ کہ تعقید دور ہوگئی بلکہ شعر کی خارجی اور داخلی ہیئت کا حسن دوبالا ہوگیا۔ اور شعر زیادہ جمال آفریں، اثر انگیز اور ترسیلی قوت کا مظہر ہوگیا۔ یہ ترمیم غالب کے اعجازِ اصلاح کا آئینہ ہے۔

## استادانہ اصلاح

صاحبزادہ سید محمد عباس علی خاں بیتاب رام پوری کا شعر ہے:

دیکھنے کو جو ہم عشّاق کی محفل آئے
سب پکار اٹھے کہ لو مرشد کامل آئے

مرزا غالب کی اصلاح ہے۔

ہم جو کل دیکھنے عشّاق کی محفل آئے
سب پکار اٹھے کہ لو مرشدِ کامل آئے

حاشیے میں لکھا کہ "جو ہم عشّاق" میں "عین" تقطیع سے گرجاتا ہے۔

بیتاب رام پوری کے شعر میں دو عیب تھے۔ ایک سقوطِ حرف (یعنی عین کا سقوط) جس کی وجہ سے مصرع ناموزوں تھا۔ دوسرے تعقید۔ غالب کے کلام میں سقوطِ حروفِ علت (عربی و فارسی) کی مثالیں تو ملتی ہیں، جس سے معلوم ہوتا ہے کہ غالب اردو حروفِ علت کے سقوط کی طرح عربی و فارسی الفاظ کے حروفِ علت کے سقوط کو روا سمجھتے تھے لیکن حروفِ صحیح کے سقوط کی مثال نہیں ملتی۔ بیتاب کے شعر میں انھوں نے "عین" کے سقوط کو گوارا نہیں کیا۔ اور اصلاح سے اس عیب کو دور کیا۔ بیتاب کے مصرع میں فعل "دیکھنے آئے" دو ٹکڑے ہوگیا اور دونوں ٹکڑوں کے درمیان ایک فقرہ "جو ہم عشّاق کی محفل" موجود ہے جس کی بدولت یہ مصرع "تعقیدِ لفظی" کا اشتہار نظر آتا ہے۔ ان دونوں عیوب کے علاوہ مصرع

---

[1] خطوطِ غالب (از غلام رسول مہر) ص ۵۲۳

[2] نقوش، لاہور (غالب نمبر۔ فروری ۱۹۶۹ء) ص ۲۲۵ (غالب کی اصلاحیں۔ از کسریٰ منہاس)

بیتاب میں لفظ "کو" بھی "حشو" ہے۔ اصلاح سے یہ تینوں عیب دور ہو گئے۔ اصلاح شدہ مصرع میں صحتِ زبان اور حسنِ بیان کے عنصر میں اضافہ ہوا ہے۔ بیتاب رام پوری کا شعر ہے:

بجا ہیں تمھارے سب ارشاد، لیکن
ذرا اور کی بھی سُنا چاہیے

مرزا غالب کی اصلاح ہے:

بجا ہیں تمھارے سب ارشاد، پر
ذرا اور کی بھی سُنا چاہیے

مرزا غالب نے اصلاح میں "لیکن" کی جگہ "پر" بنایا ہے۔ مفہوم کے اعتبار سے تو یہ لفظ "لیکن" کے لگ بھگ ہم معنی ہے، لیکن وزن کے نقطۂ نظر سے مختلف ہے۔ بیتاب رام پوری کی زیرِ نظر غزل بحرِ متقارب مثمن میں ہے۔ لیکن یہ بحر سالم نہیں ہے۔ اس میں صرف دو اوزان کا اجتماع جائز ہے۔

(۱) بحرِ مُتقارب مثمن محذوف الآخر جس کا وزن ہے۔ فعولن فعولن فعولن فعَل

(۲) بحرِ مُتقارب مثمن مقصور الآخر جس کا وزن ہے۔ فعولن فعولن فعولن فعول

یہ دونوں اوزان ایک غزل یا ایک نظم میں آسکتے ہیں۔ ان دونوں کا اجتماع ازروئے اصول درست ہے۔ لیکن بیتاب رام پوری کا مصرعِ اولیٰ بحرِ متقارب مثمن سالم میں تھا۔ جس کا وزن ہے۔ فعولن فعولن فعولن فعولن۔ یہ وزن بحرِ مُتقارب کے محذوب الآخر اور مقصور الآخر کے ساتھ استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ اس لیے غالب نے مصرع میں معمولی سی تبدیلی کر کے عروضی عیب دور کر دیا ہے۔ آج کل ثقہ اساتذہ "لیکن" کے محل پر "پر" کا استعمال متروک کر چکے ہیں۔ لیکن غالب نے اپنی شاعری میں "لیکن" کی جگہ "پر" اور "پہ" دونوں کا استعمال کیا ہے۔ مثلاً:

شاہدِ ہستیِ مطلق کی کمر ہے عالم
لوگ کہتے ہیں کہ "ہے" "پر" ہمیں منظور نہیں
غم اگرچہ جاں گسل ہے "پہ" کہاں بچیں کہ دل ہے
غمِ عشق گر نہ ہوتا غمِ روزگار ہوتا

دیوانِ غالب (مرتبہ مالک رام) کے تجزیے سے معلوم ہوتا ہے کہ مرزا غالب نے کُل آٹھ بحروں کے ۱۹ اوزان میں طبع آزمائی کی ہے۔ انھوں نے بحرِ رمل میں ۵۴۴، بحرِ ہزج میں ۲۸۹، بحرِ مُجتث میں ۱۴۰، بحرِ خفیف میں ۸۴، بحرِ رجز میں ۱۹، بحرِ مُتقارب میں ۱۲، اور بحرِ مُنسرح میں ۱۰، اشعار

کہے ہیں۔ غالب کی زیادہ تر غزلیں رمل، ہزج، مجتث اور بحرِ خفیف یعنی کُل چار بحروں میں ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ مرزا غالب نے چند رائج اور چلتے ہوئے اوزان کو وسیلہ اظہار بنایا ہے اور عروضی تجربوں یا امکانات کی طرف توجہ مبذول نہیں کی ہے۔ یہ بات بھی بہت اہم ہے کہ مرزا غالب کی شاعری میں شکستِ ناروا، عربی و فارسی حروفِ علّت کا سقوط اور غلط زحافات کا استعمال بھی نظر آتا ہے[۱]۔ مرزا غالب نے رباعی کے سلسلے میں جو کچھ لکھا ہے، وہ بھی محلِ نظر ہے۔ غالب کے ایک خط میں یہ عبارت موجود ہے:

> "رُباعی کے باب میں، بیان مختصر یہ ہے کہ اس کا ایک وزن متعیّن ہے۔ عرب میں دستور نہ تھا سوائے عجم کے۔ یہ بحرِ ہزج سے نکالی ہے۔ مفعولُ مفاعلن فعولن۔ ہزجِ مسدّس اخرب مقبوض مقصور۔ اس وزن پر "فعلن" بڑھادیا ہے۔ مفعول مفاعلن فعولن فعلن۔ زحاف اس (رباعی) میں بعض کے نزدیک ۱۸، اور بعض کے نزدیک ۲۴ ہیں اور سب جائز ہیں[۲]۔"

غالب کے نظریۂ رباعی کا تجزیہ کرنے سے حسب ذیل باتیں سامنے آتی ہیں:

(۱) رباعی کا وزن متعیّن ہے اور بنیادی وزن مفعولُ مفاعلُن فعولن فعلن ہے۔

(۲) رباعی کے اوزان بحرِ ہزج سے ماخوذ ہیں۔

(۳) رباعی میں بعض کے نزدیک اٹھارہ اور بعض کے نزدیک چوبیس زحافات کا استعمال ہوتا ہے۔

(۴) اس بحر کا نام بحرِ رباعی ہے۔

غالب کی یہ بات دُرست ہے کہ رباعی کے جملہ اوزان بحرِ ہزج سے ماخوذ ہیں۔ لیکن یہ بات سراسر غلط ہے کہ یہ بحر "بحرِ رباعی" ہے۔ جہاں تک غالب کے تجویز کردہ وزن کا تعلّق ہے اس پر نجم الغنی نے گرفت کی ہے اور لکھا ہے کہ یہاں غالب نے "دھوکا" کھایا ہے[۳]۔ اور اس پر تبصرہ کرتے ہوئے مرزا یاس یگانہ چنگیزی نے لکھا ہے کہ "مرزا غالب کو عروض میں دخل نہ تھا[۴]"۔ نجم الغنی نے اس اصول کی

---

[۱] عروضی اور فنی مسائل (۱۹۸۵ء) نئی دہلی، ص

[۲] ادبی خطوط غالب، ص ۵۶

[۳] بحر الفصاحت (۱۹۲۶ء) لکھنؤ، ص ۲۸۱

[۴] گلدستۂ چراغِ سخن (۱۹۲۱ء) لکھنؤ، ص ۷۷

تشریح کی جس کی بنیاد پر غالب نے رباعی کا نیا وزن ایجاد کیا اور اس کو غلط ٹھہرایا۔ مرزا یاس یگانہ نے اصولی بات کہی کہ رباعی کے اوزان میں "فعولن فعلن" آ ہی نہیں سکتا۔ مرزا غالب کی یہ بات بھی درست نہیں کہ رباعی میں ۱۸ یا ۲۴ زحافات کا استعمال ہوتا ہے۔ اگر رباعی کے زحافات کے دائرۂ عمل اور تخصیص کو ذہن میں رکھا جائے تو رباعی کے اوزان پر صرف چھ زحافات یعنی تخنیق، خرب، کف، جب، قبض اور ہتم کا استعمال کیا جا سکتا ہے۔ جہاں تک رباعی کے بنیادی اوزان کا تعلق ہے، وہ ایک نہیں (جیسا کہ غالب نے لکھا ہے) بلکہ چار ہیں جن کے ارکان پر عملِ تخنیق کرنے سے ۲۴ اوزان برآمد ہوتے ہیں اس لیے ضمناً یہ بات بھی غلط ٹھہرتی ہے کہ رباعی کے اوزان دائرۂ اخراب اور اخرم سے ماخوذ ہیں۔ میں نے اپنے ایک مضمون "رباعی کے اصول اور نئے اوزان" میں تحقیقی تجزیے کے بعد مندرجہ ذیل نتیجے نکالے ہیں:

(۱) رباعی کے جملہ اوزان بحرِ ہزج سے ماخوذ ہیں۔ یہ اوزان ۲۴ نہیں بلکہ ۳۶ ہیں۔

(۲) رباعی کے بنیادی اصول تین ہیں۔ (الف) سبب پئے سبب است اور وتد پئے وتد است (ب) عمل معاقبہ اور (ج) زحافات کا مخصوص عمل۔

(۳) رباعی کے اوزان میں صرف چھ زحافات یعنی خرب، قبض، کف، جب، ہتم اور تخنیق کا استعمال ہوتا ہے۔

(۴) رکن "مفعولن" کو اخرم قرار دینا صحیح نہیں ہے۔ رباعی کے اوزان میں "زحاف خرم" کا استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ یہ رکن (مفعولن) تخنیق کے عمل سے حاصل ہوتا ہے۔ اس لیے رباعی کو دائرۂ اخرب و اخرم سے وابستہ کرنا درست نہیں ہے۔

(۵) تسکینِ اوسط اور تخنیق دونوں کا عمل اگرچہ ایک ہے، لیکن تسکینِ اوسط کا عمل رکنِ واحد پر اور تخنیق کا عمل دو متواتر ارکان پر ہوتا ہے۔ اوزانِ رباعی میں تسکینِ اوسط کا نہیں بلکہ تخنیق کا عمل ہوتا ہے۔

(۶) رباعی کے اوزان کے رکن دوم میں "مفاعلن" آتا ہے۔ یہ رکن اصولاً "مقبوض" ہے۔ یہی رکن (مفاعلن مقبوض) رکن سوم میں بھی لایا جا سکتا ہے جس کی بدولت چار نئے اوزان حاصل ہوتے ہیں۔ ان پر عملِ تخنیق کرنے سے آٹھ نئے اوزان حاصل ہوتے ہیں۔ اس طرح رباعی کے کل ۳۶ اوزان قرار پاتے ہیں[1]۔"

---

[1] عروضی اور فنی مسائل، ص ۵۸ تا ۷۱

اس تجزیے سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہیں کہ مرزا غالب کی عروضی معلومات محض واجبی تھیں۔ انھیں عروض پر کامل دستگاہ نہ تھی۔

مختصراً کہا جاسکتا ہے کہ غالب کی خلاقانہ اصلاحوں نے اُن کے کلام میں تخلیقی جوہر کا اضافہ کیا ہے۔ اس میں تاثر، کیفیت اور جمال آفرینی کے عناصر بڑھے ہیں۔ مرزا غالب کے تخلیقی عمل میں وجدان وشعور اور آمد و آورد تارِ حریرِ دو رنگ کی طرح پہچانے جاتے ہیں۔ لیکن کہیں کہیں ان کا انداز گنجلک اور چیستانی ہوگیا ہے جس کو انھوں نے اپنی اصطلاحوں سے صاف، واضح اور سلیس بنانے کی کوشش کی ہے ۔ مرزا غالب نے استادانہ اصلاحوں میں جیسا کلام ویسی اصلاح کے اصول پر عمل کیا ہے۔ پھر بھی انھوں نے شاگرد کے کلام سے فنی، لسانی اور عروضی عیوب کو نکال کر اس کو بہتر بنایا ہے۔ مجھے یہ کہنے میں ذرا تکلف نہیں کہ اصلاحِ سخن کی روایت میں مرزا غالب کی اصلاحوں کو زبردست اہمیت حاصل ہے ۔ اور یہ اُردو کی عملی تنقید کا قدیم دبستاں ہے۔

# مومن : پیکر تراشی

پیکر تراشی کا عمل شاعر کے تخلیقی عمل سے وابستہ ہے۔ وہ مادّی اشیا، حقائق اور احوال کو اپنے تخلیقی سفر کا نقطۂ آغاز بناتا ہے۔ اور ادراک کو جذبے اور جذبے کو تخیئل سے ہم کنار کرتا ہے۔ تخیئل، ادراک اور جذبے کے کیفِ مرکّب میں رنگ بھرتی ہے اور اس کو نئی معنویت عطا کرتی ہے۔ شاعر کی تخلیقی قوّت اس کو ذہنی پیکروں اور علامتوں میں تبدیل کرتی ہے۔ اس عمل میں شعور اور لاشعور ایک دوسرے سے اشتراک کرتے ہیں۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ تخلیقی عمل کے دوران شاعر کا سفر خارج سے باطن کی طرف اور پھر باطن سے خارج کی طرف ہوتا ہے۔ پہلی منزل میں شاعر ادراک، تاثر اور کیفیات کو تجریدیت عطا کرتا ہے۔ اور پھر ذہنی پیکروں کو لسانی پیکریت میں تبدیل کر کے اُس تجرید کی تجسیم کرتا ہے۔ اس لیے ذہنی پیکروں اور لسانی پیکروں میں ایک نامیاتی تعلّق ہے۔ لسانی پیکر ذہنی پیکر کا خارجی روپ ہوتا ہے۔ لسانی پیکر کی تازگی، توانائی اور معنویت کا انحصار ذہنی پیکر پر ہوتا ہے۔ بنیادی طور پر پیکر مشک نافے کی طرح حسّی کیفیات کا حامل ہوتا ہے۔ لیکن افکار و تصوّرات نیز زندگی کے تجربوں کے شعور سے توانائی بھی حاصل کرتا ہے۔ وہ تصوّر اور تصویر کا مرکب ہوتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ پیکر کی مٹھی میں تخلیقی جوہر کا جگنو بند ہوتا ہے۔ اس لیے پیکریت کا مطالعہ شاعر کی حسّی کیفیات، تصوّرِ حیات و کائنات، اور اس کے فنّی شعور کا مطالعہ بھی ہے۔ مومن ایک جمال پرست شاعر ہے۔ اس کے تصوّرِ حیات میں جنس اور جمال کو زبردست اہمیت حاصل ہے۔ اس کا ذہن اپنے دور کی مجلسی اور تہذیبی زندگی سے متاثر ہے۔ اس لیے ان کے فکر و فن کا دائرہ محدود ہے۔ جس کا

اثر پیکر تراشی پر بھی ہوا ہے۔ انھوں نے خالص حسّی مگر ابھرے پیکروں کی تخلیق کی ہے۔ مومن کا ذہن تجریدی اور تنزیہی زیادہ اور تجسیمی کم ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ مومن نے محض حسّی کیفیات کے اظہار پر اکتفا کیا اور اپنی شاعری میں زندگی کے تجربات اور اقدار و افکار پیش کرنے سے گریز کیا ہے۔ ان کی پیکر تراشی ایک طرح کی صنعت ہو کر رہ گئی ہے، جس میں تصوّر کم اور تصوّریت زیادہ ہے۔ اس میں ایک خاص سطح پر پہنچ کر ڈرامائیت کا رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ مجموعی طور پر مومن کی پیکر تراشی اسلوب کا آرائشی عنصر ہے۔ زندگی کے بصیرت افروز تجربوں کا نقش نہیں۔

مومن کی شاعری میں پیکر تراشی کی کئی سطحیں ہیں۔ مثال کے طور پر مومن کی شاعری میں "شعلہ" ایک بنیادی اور بصری پیکر ہے۔ یہ رنگین اور متحرک بھی ہے۔ حسّی کیفیات کی ترسیل کی بے پناہ قوّت رکھتا ہے۔ اس میں تصوّر کو تصویر بنانے کی صلاحیت بھی ہے۔ مومن کا ایک بہت مقبول شعر ہے ؎

اُس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

مومن نے اس شعر میں محبوبہ یا مغنّیہ کو ناہیدِ فلک کا استعارہ بنایا ہے جس کو آسمان کی مطربہ کہا جاتا ہے۔ اُس آسمان کی مطربہ جو مقدّس اور پُراسرار ہے۔ مومن نے رشکِ ناہید کی تان کو "شعلہ سا لپک جائے ہے" کہا ہے۔ شعلہ میں گرمی اور روشنی ہے۔ لپک اور چمک ہے۔ تحرّک اور رنگ ہے۔ اس طرح مومن نے آواز کی دلربائی کے ساتھ اُس کی پُراسراریت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ آواز کا وسیلۂ ادراک قوّتِ سامعہ ہے۔ اسی لیے آواز سامعی کیفیات کی حامل ہے۔ لیکن مومن نے سامعی کیفیت کے لیے اظہار کی سطح پر سامعی پیکر نہیں تراشا۔ تان کو "شعلہ سا چمک جائے ہے" کہا ہے جو خالص بصری پیکر ہے۔ پیکر تراشی کے عمل میں شاعر کی تخئیل مجرّد خیالات کو مجسّم تو کرتی ہی ہے بلکہ وہ ایک نوع کے حسّی ادراک یا کیفیات کو دوسری نوعیت کے لسانی پیکر میں تبدیل بھی کرتی ہے۔ مواد کی اس انداز کی قلبِ ماہیت سے فن میں زیادہ گہرائی، توانائی اور تاثیر پیدا ہوتی ہے۔ مومن نے سامعی نیز ذہنی پیکر کو بصری لسانی پیکر عطا کر کے اپنے شعورِ فن کا ثبوت دیا ہے۔ مومن کی تخئیل نے تضادات میں مشابہت کے پہلو تلاش کیے ہیں۔ اور کیفیات کے تنوّع کو ایک شعری وحدت عطا کی ہے۔ پیکر تراشی کے نقطۂ نظر سے مومن کا یہ شعر بے حد اہم ہے لیکن مومن کے یہاں پیکر تراشی کا یہ معیار آہستہ آہستہ روبہ زوال

ہوتا چلا جاتا ہے۔ مثال کے طور پر مومن کے چند اشعار اور ملاحظہ فرمایئے۔

ربط اُس سے ہے مثلِ شعلہ و شمع مرجاؤں گر یک دم جُدا ہوں

---

شعلۂ دل کو نازِ تابش ہے اپنا جلوہ ذرا دکھا جانا

---

دفن جب خاک میں ہم سوختہ ساماں ہوں گے فلس ماہی کے، گُلِ شمعِ شبستاں ہوں گے

---

تیرے دل تفتہ کی مرقد پہ، عدو جھوٹا ہے گُل نہ ہوں گے شررِ آتشِ سوزاں ہوں گے

---

تن ترے اے شعلہ رو آتش کدہ تن ہوگیا شمع قد پر میرے، پروانہ برہمن ہوگیا

---

ہوتا ہے آہ صبح سے داغ اور شعلہ زن کیسا چراغ تھا یہ کبھی گُل نہ ہو سکا

---

شعلۂ آہِ فلک رتبہ کا اعجاز تو دیکھ اوّل ماہ میں، چاند آئے نظر آخرِ شب

---

میں نہ کہتا تھا مصوّر کہ وہ ہے شعلہ عذار دیکھ تو صفحۂ قرطاس پہ تصویر نہ کھینچ

---

تو آب زن نہ ہووے تو کیا جانے کیا کرے دشمن کے دل سے میرے دمِ شعلہ زن کی یاد

---

تھا شب چراغِ خانۂ دشمن وہ شعلہ رُو کیا کیا جلا ہے صبح تلک جی بسانِ شمع

ان اشعار میں محبوب سے شعلہ و شمع کا تعلق محسوس کرنا، جدائی کے صدمے سے مرجانے کے امکان کی طرف اشارہ کرنا، محبوب کے جلوہ کو شعلۂ دل کے نازِ تابش کے مدِّمقابل رکھنا، خاک میں ملنے کے بعد فلس ماہی کو گُلِ شمعِ شبستاں کہنا، تربت کے پھولوں کو شررِ آتشِ سوزاں قرار دینا، محبوب کی جدائی میں تن کا آتش کدہ بن جانا اور جلتے ہوئے تن یعنی شمع قد پر آتش پرست برہمن کا فدا ہونا، داغ دل اور داغ بدن کو کبھی گُل نہ ہونے والا چراغ قرار دینا، شعلۂ آہِ فلک رتبہ کی

بدولت آخرِ شب میں اول ماہ کا چاند نظر آنا، شعلہ عذار کی تصویر بناتے وقت کاغذ کا جل جانا، عاشق کے دمِ شعلہ زن کا دشمن کے ساتھ محبوب کی آب زنی کی بدولت نرم سلوک کرنا، محبوب شعلہ رُو کو شب چراغِ خانہ دشمن قرار دے کر اپنے جی کا بسانِ شمع جلنے کا اظہار کرنا، ایک مخصوص اور محدود انداز کی پیکر تراشی ہے جو مومن کے جمالیاتی، ذہنی اور فنی ردِ عمل کے اسلوب کو ظاہر کرتی ہے۔ ان پیکروں کے تجزیے سے یہ بات سامنے آتی ہے کہ مومن کا ذہن حُسن و عشق کی مادّی کائنات سے آگے نہیں بڑھتا۔ وہ حسّی کیفیات کو پیکروں میں بدلتا ہے مگر ان کیفیات کی بنیاد کمزور ہے۔ اس لیے ان میں وہ معنویت پیدا نہ ہو سکی جو حسّی کیفیات کے ساتھ زندگی کے تجربوں، تصوّرات اور افکار خاص طور پر مابعد الطبیعیاتی افکار کی آمیزش سے پیدا ہوتی ہے۔ ویسے اپنی محدود فضا میں یہ پیکر ایک ایسا منظر نامہ ضرور مرتّب کرتے ہیں جس پر کیفیات تصویروں کی طرح رقص کرتی ہوئی محسوس ہوتی ہیں۔

مومن نے شعلہ کا پیکر اپنے ماحول کی مجلسی اور سماجی فضا سے اخذ کیا ہے۔ شعلۂ دل، شعلہ رو، شعلہ و شمع، شمعِ شبستاں، شررِ آتشِ سوزاں، شمعِ قد، چراغِ شعلہ زن، شعلۂ آہِ فلک رتبہ، شعلہ عذار اور محبوبِ شعلہ زن کے پیکروں کی موجودگی اس خیال پر مہرِ تصدیق ثبت کرتی ہے۔ یہ پیکر مومن کی ذاتی اور جمالیاتی زندگی کی عکّاسی کے ساتھ اُن کے عہد کے مجموعی مزاج کی عکّاسی بھی کرتا ہے۔ اس لیے یہ پیکر بیک وقت ذاتی بھی ہے اور کائناتی بھی۔ ذاتی اس لیے کہ مومن نے اس پیکر کے ذریعے اپنے جلتے بجھتے ارمانوں، خوں گشتہ تمنّاؤں، ناکام حسرتوں اور اپنے سوزِ دروں کا اظہار کیا ہے۔ فرقت کی بے قراری اور اس سے پیدا ہونے والے جذباتی التہاب کو پیش کیا ہے۔ یعنی اپنی حسّی کیفیات کی نقش گری کی ہے۔ کائناتی اس لیے کہ یہ پیکر اس دور کے عام رومانی مزاج اور مجلسی زندگی کا عکّاس بھی ہے۔ رقیب اور عدو کی موجودگی اسی خیال پر مہرِ تصدیق ثبت کرتی ہے۔ ان پیکروں میں روایت کا رنگ بھی ہے۔ اور مجموعی ذہنِ انسانی کا آہنگ بھی۔ ایذرا پاؤنڈ نے لکھا ہے کہ پیکر بیک وقت ذہنی اور جذباتی پیچیدگی کو پیش کرتا ہے اور مختلف النوع خیالات کو متّحد کرتا ہے۔ مومن کے ان اشعار میں شعلہ کا پیکر مومن کے اُبھرے جذبات کو پیش کرتا ہے اور تضادات میں مشابہت اور وحدت کو معمولی سطح پر ظاہر کرتا ہے۔ اس کی بنیادی وجہ یہ ہے کہ داخلی سطح پر مومن کے جمالیاتی تجربوں کا دائرہ صرف حسّی کیفیات تک محدود ہے اور اظہار کی سطح پر انھوں نے محض بصری پیکر تراشی پر اکتفا کیا ہے۔ ان کی شاعری میں

جسم، رنگ، حرکت کو اہمیت حاصل ہے ۔ وہ اُن وجدانی تجربوں اور انسان کی پیچیدہ نفسیاتی کیفیت کی حامل نہیں، جس سے شاعری میں گہرائی اور بصیرت پیدا ہوتی ہے۔ شعلہ کے پیکر کے ذریعہ مومن نے اپنی حسّی کیفیات کے ساتھ اُس دور کی مجلسی زندگی، تہذیبِ عاشقی اور رندِ مشربی کا خوش اسلوبی سے اظہار کیا ہے۔ اپنے مخصوص نظریۂ جمال اور جمال پرستی کے رجحان کی نمایندگی بھی کی ہے۔ لیکن تجربے اور تصور سے علاحدہ ہوکر اس پیکر کو زندگی کی بے کنار حقیقتوں کا منظہر نہیں بنایا۔

یہ پیکر مومن کے یہاں فنّی لوازمات کے ساتھ جلوہ گر ہوا ہے۔ مثلاً مومن کا ذہن شعلہ کا مجرّد تصور نہیں کرتا۔ بلکہ اس کے ساتھ تلازمات کے شرر بھی رقص کرتے ہیں۔ تلازمات کے بغیر پیکر کا تصور محال ہے۔ لیکن مشکل یہ ہے کہ مومن کی شاعری میں شعلہ کے تلازمات اس کی بنیادی کیفیات سے کم اور لسانی اظہار سے زیادہ وابستہ ہیں۔ مثلاً شعلہ کے ساتھ شمع کا، شمع کے ساتھ شبستاں کا، شعلۂ دل کے ساتھ جلوۂ محبوب کا، آتش کے ساتھ شرر کا، شعلہ رو کے ساتھ آتش بدنی کا، چراغِ شعلہ زن کے ساتھ جلنے اور بجھنے کا، شعلہ عذار کی تصویر کے ساتھ مصوّر کے صفحۂ قرطاس کے جلنے کا، شعلہ رو کے ساتھ شمع کا تصور آنا اسی نوع کی لسانی پیکریت ہے۔ ان تلازمات پر ایک طرف روایت کا گہرا اثر ہے اور دوسری طرف یہ تلازمات شعلہ کے خارجی پہلو کے تلازمات ہیں۔ اس گفتگو سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مومن کی پیکر تراشی پر ان کے شعورِ فن کی شدید گرفت ہے۔ اس لیے بعض اوقات ان کی پیکریت نے صناعت کا درجہ حاصل کرلیا ہے۔ مومن کو جو ورثہ فن اور شاعری کی صورت میں ملا تھا، اُس سے انھوں نے بھرپور استفادہ کیا ہے۔ اور اپنے دور کے شعری معیار کا گہرا اثر قبول کیا ہے۔ یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ ان کے دور میں ذوق جیسا استاد موجود تھا۔ مومن کی پیکر تراشی آرائشی قسم کی ہے۔ ایچ کومبے کا خیال ہے کہ پیکر لازماً ایک قسم کی صنعت ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ اگر تخلیقی ارتقا کو مدِ نظر رکھتے ہوئے مومن کے پیکروں کو پرکھیں تو ان میں بیشتر ابتدائی نوعیت کے پیکر ہیں۔ جو اُبھرے، سریع الفہم اور محدود فضا کے حامل ہیں۔ مومن کی پیکر تراشی پر تشبیہی انداز غالب ہے۔ اس لیے ان میں وہ پُراسراریت اور تہ داری نہیں جو استعاراتی پیکروں میں ہوتی ہے۔

آرائشی انداز کی پیکر تراشی اسلوب کو دلکش تو بنا سکتی ہے لیکن زندگی کی گہری بصیرت یا فن کے انتہائی ارفع تصور کو پیش نہیں کرسکتی۔ مومن کی پیکر تراشی کے مطالعہ میں اس نکتہ کو نہیں بھولنا چاہیے کہ انھوں نے پیکر تراشی کو صناعتِ شعر کے انداز میں برتا ہے۔

ابھی ابھی میں نے کہا کہ مومن کی پیکر تراشی آرائشی انداز کی ہے جو ان کے اسلوب میں جمال کے عنصر کو بڑھاتی ہے۔ مومن نے اسلوب کی جمال آفرینی کا کام ایک اور انداز سے لیا ہے۔ انھوں نے مناسباتِ لفظی کا سہارا لے کر اپنے پیکروں اور اُن کے روایتی تلازمات کو شعر کی پوری ہیئت پر پھیلایا ہے یا یوں کہیے کہ پیکروں اور ان کے تلازمات سے شعر کی خارجی ہیئت کی تشکیل کی ہے۔ یہ کام انھوں نے دو سطحوں پر کیا ہے۔ یا یوں کہیے کہ اس کا ارتقا دو الگ الگ سمتوں میں ہوا ہے۔ ایک طرف انھوں نے پیکروں کے ذریعہ اپنی کیفیات کو 'تصویریت' عطا کی ہے۔ اور ہر تصویر کو اس کی مکمل جزئیات کے ساتھ پیش کیا ہے۔ دوسری طرف انھوں نے حسی کیفیات کو پیکروں کی مدد سے ڈراما بنانے کی کوشش کی ہے۔ جب ان کی حسی تصویریں متحرک ہوتی ہیں تو ان میں ڈرامائیت پیدا ہوجاتی ہے۔ اس نقطۂ نظر سے مومن کی پیکر تراشی ان کے اسلوب کا ایک ایسا عنصر ہے، جس سے مومن کے اندازِ بیان کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ مثلاً

نامہ رونے میں جو لکھا تو یہ بھیگا کاغذ — کہ بنا ہم گہرِ صفحۂ دریا کاغذ

---

آوازِ گنبد اُس سے شکایت عدو کی تھی — ناچار چپ ہیں صورتِ دیوار کی طرح

---

شمع ساں میں سوزِ گریہ سے سراپا جل گیا — ہے تعجب گر شجر پانی کے اندر خشک ہو

---

سنگِ در سے ترے نکالی آگ — ہم نے دشمن کا گھر جلانے کو

---

رو رہا ہے خندۂ دنداں نما کی یاد میں — آبِ گوہر کے لیے آنکھوں سے دریا جائے ہے

---

تھا محوِ رُخِ یار میں کیا آئینہ دیکھوں — معلوم ہے یارو مجھے، جو رنگ مرا ہے

---

اشک دیتے ہیں مرے نالۂ موزوں کا صلہ — موتیوں سے دہنِ زخم کو بھرتے ہیں

---

کیا باتیں بناتا ہے، وہ جان جلاتا ہے پانی میں دکھاتا ہے کافور کا جل جانا

---

شکستہ رنگ پہ مستی میں ہنستے ہیں ہم بھی دکھائیں گے انھیں وقتِ خمار آئینہ

---

کس کے ہنسنے کا تصور ہے شبِ ماہ کہ یاں گدگدی دل میں کوئی آٹھ پہر کرتا ہے

---

دیدہ حیراں نے تماشا کیا دیر تلک وہ مجھے دیکھا کیا

ان میں یا تو ہر شعر ایک مکمل تصویر ہے یا اس میں ڈرامائی کیفیت ہے۔ دونوں صورتوں میں پیکر سیال ہوکر شعر کی ہیئت پر پھیل جاتا ہے اور اسلوب کی آرائش کرتا ہے۔ روتے ہوئے خط لکھنے میں کاغذ کا بھیگنا اور اُس کا ہم کہرِ صفحۂ دریا ہونا۔ عدو کی شکایت کو آوازِ گنبد دیکھ کر ناچار صورتِ دیوار چپ ہونا سوزِ گریہ سے شمع کی طرح جلنا اور پانی میں شجر کے خشک ہونے پر تعجب کرنا، دشمن کا گھر جلانے کے لیے محبوب کے سنگِ در سے آگ نکالنا، دیدۂ خنداں نما کی یاد میں رونا، آبِ گوہر کے لیے آنکھوں سے دریا رواں ہونا، رُخِ یار میں محو ہوکر اپنی حالت کو آئینہ میں دیکھنے سے گریز کرنا، اشکوں کا موتی بن کر دہنِ زخمِ گلو بھرنا، محبوب کے باتیں بنانے کے فن کو پانی میں کافور جلانے کا انداز قرار دینا، رنگِ شکستہ میں ہنسنے اور محبوب کو آئینہ دکھانے کی تمنا کرنا، محبوب کے تبسم کے تصور سے دل میں گدگدی پیدا ہونا، دیدہ حیرت کا تماشا کرنا میں یا تو تصویریت ہے یا ڈرامائیت، جس کی جڑیں صناعت میں پنہاں ہیں۔ جب یہ رنگ شوخ ہوتا ہے تو تصویریت تجریدیت میں اور ڈرامائیت معاملہ بندی میں بدل جاتی ہے اور پیکر بالکل تحلیل ہوجاتا ہے۔ مثلاً

کہتے ہیں تم کو ہوش نہیں اضطراب میں سارے گلے تمام ہوئے اک جواب میں

یا

ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کہ بس ایک وہ ہیں کہ جنھیں چاہ کے ارماں ہوں گے

مومن کی شاعری میں اعلا درجے کی پیکر تراشی نایاب نہیں تو کمیاب ضرور ہے۔ ان کی بیشتر پیکریت آرائشی انداز کی ہے۔ جس کی جڑیں فنکارانہ صناعی سے زیادہ صناعیت (کرافٹ) کی یاد دلاتی ہیں۔ ان کے پیکروں میں استعاراتی پُراسراریت نہیں۔ بلکہ تشبیہی شفافیت

ہے۔ جہاں کہیں ان کا پیکر سیال ہو کر اپنے تلازمات کے ساتھ پورے شعر پہ پھیل گیا ہے، وہاں ان میں تصویریت پیدا ہو گئی ہے۔ اور تصویریں متحرک ہو کر ڈرامائیت سے ہمکنار ہو گئی ہیں۔ جہاں یہ تصویریت اور ڈرامائیت زیادہ گہری اور شوخ ہو گئی ہے، وہاں مومن کے یہاں پیکریت مفقود ہو گئی ہے اور صرف تجریدیت رہ گئی ہے۔ اس کا سبب یہ ہے کہ مومن کی جمالیاتی کائنات بہت محدود انداز کی جنسی اور جذباتی کائنات ہے۔ ان کا تخلیقی سرمایہ زندگی کے بصیرت افروز تجربوں اور تصورات نیز مابعد الطبیعیاتی افکار سے تہی ہے۔ ان کے ذہن پر فنی روایات، مجلسی زندگی اور تہذیبی اقدار کا اثر ہے۔ بنیادی طور پر مومن کا ذہن تنزیہی اور تجریدی ہے، تشبیہی اور تجسیمی نہیں۔ مومن نے خود ہی اقرار کر لیا ہے

سبک روحِ تجرد بھی کہیں پابند ہوتی ہے
شمیمِ گل کی نقاشو بھلا تصویر تو کھینچو

(مشمولہ: "مومن خاں مومن: حیات و شاعری"، نئی دہلی)

# مولوی عبدالحق: تنقید نگاری

اُردو تنقید کا منظر نامہ بہت دل کش ہے اور پیچیدہ بھی۔ ادب کے افق پر متعدد رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ اور ہر رنگ کو اصرار ہے کہ وہی تنقید کا سب سے زیادہ سچا اور موزوں رنگ ہے۔ زندگی کے دوسرے شعبوں کی طرح ادبی تنقید نے بھی مغربی افکار و اقدار کا اثر قبول کیا ہے۔ مگر یہ بات قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہے کہ مغربی تنقید سے متاثر ہونے والے اکثر اُردو نقادوں نے اپنی زبان اور ادب کے کلاسیکی پیمانوں کو فراموش کیا ہے۔ مغربی تنقید کے رجحانوں اور نظریوں میں تشریحی، تاثراتی، جمالیاتی، عمرانی، سماجی، مارکسی اور نفسیاتی تنقید کی خاص اہمیت ہے۔ تشریحی تنقید اشعار کی شرح تک محدود ہے۔ اس میں مغز نہیں، چھلکا ہی چھلکا ہے۔ یہ افکار و اقدار کو پرکھتی ہے نہ زبان و بیان کے جمال آفریں عناصر کی جستجو کرتی ہے۔ پھر بھی یہ اندازِ نقدِ شعر کے اعلا فہم کے لیے ذہن کو تیار کرتا ہے۔ کم و بیش یہی حال تاثراتی تنقید کا ہے۔ ایسی تنقید نقاد کا وہ ذاتی تاثر ہے، جو کسی تخلیق کو پڑھ کر اُس کا ذہن قبول کرتا ہے۔ تاثراتی تنقید، تاثرات کی باز آفرینی پر اکتفا کرتی ہے۔ اور اپنی جگہ تخلیقی تنقید ہونے پر ناز کرتی ہے۔ ظاہر ہے تخلیق ایک چیز ہے اور تخلیق کا تاثر دوسری چیز۔ جو تعلق شے اور شے کے تاثر میں ہوتا ہے، وہی تخلیق اور تخلیق کے تاثر میں ہے۔ ایسا نقاد تنقید کے نام پر الفاظ و تاثرات کا ایک دل کش نگار خانہ سجا لیتا ہے۔ اُردو میں جمالیاتی تنقید بھی ملتی ہے۔ جمالیات فلسفۂ حُسن و فن کا نام ہے۔ جمالیاتی تنقید حُسن و فن کی حقیقت اور ماہیت پر نگاہ ڈال کر فلسفے کے دائرے میں داخل ہو جاتی ہے۔ اور ان کی اثر انگیزی کے پروں پر

سوار ہوکر نفسیات کے میدان میں چلی جاتی ہے۔ اسی لیے یہ سچ ہے کہ جمالیاتی تنقید فلسفہ و نفسیات نہیں۔ مگر ان دونوں سے الگ بھی نہیں۔ جمالیاتی تنقید ادب و شعر کی گرہیں کھول کر جمال آفریں عناصر تک رسائی حاصل کرتی ہے۔ جمالیاتی تنقید کا کام جمالیاتی کیفیت اور جمالیاتی عناصر کی تلاش ہے۔ ظاہر ہے کہ شعری جمالیات میں ہیئت کے عناصر کی خاص اہمیت ہے۔ لیکن جمالیاتی تنقید کے سامنے لسانی، فنی اور عروضی صحت کا کوئی متعین معیار نہیں ہے۔ اس لیے یہ بھی جزوی طور پر زبان اور بیان کی اہمیت پر نظر ڈالتی ہے اور اس کوچے سے دبے پاؤں گزر جاتی ہے۔ اُردو تنقید کا ایک اور رجحان مارکسی تنقید ہے۔ اس کو ذرا سی تبدیلی سے کبھی سماجی تنقید، کبھی ترقّی پسند تنقید اور کبھی سائنٹی فک تنقید کا نام دیا جاتا ہے۔ اس تنقید کا سنگِ بنیاد مارکس کا نظریہ ہے۔ جس کو "جدلیاتی مادیت" کہا جاتا ہے۔ مارکسی تنقید اصرار کرتی ہے کہ اصل حقیقت مادہ ہے۔ جو متحرک اور نمو پذیر ہے اور یہ کہ شعور بھی مادّے کی ایک ترقی یافتہ یا ارفع جہت ہے۔ مارکسی تنقید ادب اور سماج کی تبدیلیوں کو پیداوار اور طریقۂ پیداوار کی تبدیلیوں سے وابستہ کرتی ہے۔ ادب کو سماجی تبدیلی کا ایک حربہ تصور کرتی ہے۔ اور ادب کو فرد کے تخلیقی اور ذاتی عمل سے زیادہ سماجی عمل خیال کرتی ہے۔ وہ ادب و تنقید کی جمالیاتی اور ادبی اقدار پر اجتماعی، سماجی اور مقصدی افکار کو فوقیت دیتی ہے۔ مارکسی تنقید ادب میں رمزیت سے زیادہ وضاحت اور جمالیاتی کیفیت سے زیادہ مقصدیت پر زور دیتی ہے۔ اور ادب کے فنی، تکنیکی، لسانی اور ہیئتی پہلو کو بڑی حد تک نظر انداز کر دیتی ہے۔ مارکسی تنقید ادب کے جمالیاتی رشتوں کی شناخت اور ادب کے ہیئتی پہلو سے چشم پوشی کرتی ہے۔ اس لیے مارکسی تنقید ادب کے جمالیاتی رشتوں کی شناخت اور ادب کے ہیئتی عناصر کی جمال آفریں صحت کی تلاش میں قطعاً ناکام ہے۔ اُردو کے ایک دو مارکسی نقّادوں کو چھوڑ کر، اکثر نے سماجی و سیاسی پس منظر کی تعمیر پر سارا زور صرف کیا ہے۔ ایسے نقّادوں کے یہاں ہمیشہ مسجد کے مقابلے میں مینار اس سے زیادہ بلند ہوتے ہیں۔ اسی نوع کا ایک اور تنقیدی نظریہ ہے۔ جس کو عمرانی تنقید کا نام دیا جاتا ہے۔ عمرانی تنقید، عمرانیات کے حربوں سے لیس ہوکر میدانِ نقد میں اُترتی ہے۔ یہ تنقید بھی علوم و فنون کا گہوارہ ہوتی ہے۔ کبھی اساطیر، کبھی تاریخ، کبھی نفسیات کا سہارا لیتی ہے۔ اور تخلیق کے گرد ایک نئے انداز کا تانا بانا بنا دیتی ہے۔ عمرانی تنقید قاری کو ادب کے نام پر ادب کے مضافات کی سیر کراتی ہے۔ مگر تخلیق کو ثانوی درجہ دیتی ہے۔ اور

اس کے فنی یا خارجی پہلو کو بالکل نظر انداز کر دیتی ہے۔ یا اس کی من مانی تعبیر پر اصرار کرتی ہے۔
نفسیاتی تنقید بھی تخلیق سے زیادہ خالق (فنکار)، تخلیقی عمل اور محرکاتِ تخلیق سے سروکار رکھتی ہے۔ کبھی فرائڈ کی تحلیلِ نفسی کا سہارا لے کر ادب کو جنسی جبلتوں کی رقص گاہ قرار دیتی ہے۔ کبھی یُنگ کا نام لے کر "اجتماعی لاشعور" پر اصرار کرتی ہے۔ اور "آرکی ٹائپل" کے اظہار کو فن قرار دیتی ہے۔ کبھی اڈلر سے کسبِ فیض کر کے ادب کو احساسِ کمتری کا فنکارانہ ردِّ عمل قرار دیتی ہے۔ غرض جتنے مُنھ اتنی باتیں کے مصداق نفسیاتی تنقید کا ارتقا مختلف سمتوں میں ہوا ہے۔ مگر یہ بھی اس طرف نہیں جاتی جس طرف ادب کا فنی، ہیئتی، لسانی اور اسلوبی پہلو ہوتا ہے۔ غرض تشریحی، تاثراتی، جمالیاتی، مارکسی، عمرانی اور نفسیاتی تنقید کے منظرنامے تخلیقی تجربے کا وسیلۂ اظہار یعنی زبان و بیان اور اس کے ہیئتی و خارجی پہلو سے صَرفِ نظر کرتے ہیں۔ اُردو تنقید پر مغرب کے چند اور نظریوں اور رویّوں کا اثر بھی ملتا ہے۔ ان میں اسلوبیاتی، صوتیاتی اور ہیئتی تنقید شامل ہے۔ اسلوبیاتی تنقید ادب کی پرکھ میں اسلوبیات کے پیمانوں اور صوتیاتی تنقید صوتیاتی اصولوں کا سہارا لیتی ہے۔ ان کی اپنی افادیت ہے لیکن یہ ادب و شعر کو پرکھنے کے غیر تخلیقی نظریے ہیں۔ ان میں سائنسی قطعیت تو ہے۔ مگر ادبی لطافت اور بصیرت نہیں۔ محض مصمّوتوں اور مصوّتوں کی بنیاد پر یا لسانی اور صوتی نقوش کی اساس پر یا صرف و نحو اور صوتی کیفیات سے معنیات کے دریائے ناپید اکنار تک رسائی ممکن نہیں ہے۔ اور اگر ہے تو بہت محدود۔ اُردو کے بعض لسانیاتی اور صوتیاتی نقاد تو محض اسی پر اکتفا کر لیتے ہیں کہ ایک تخلیق میں ۲۷ غین اور ۵۵ قاف ہیں۔ لسانیاتی اور صوتیاتی تنقید اپنے بعض مثبت پہلوؤں کے باوجود لسانی، فنی اور عروضی صحت سے کوئی سروکار نہیں رکھتی۔ یہ ادب کی پرکھ کا ایک محدود میکانکی پیمانہ ہے۔ البتہ ہیئتی تنقید کا کینوس بہت وسیع ہے۔ یہ ہیئت کے تمام عناصر کی تفہیم اور تجزیہ پر مشتمل ہے۔ ہیئتی تنقید بنیادی طور پر ہر تخلیق کو ایک لسانی حقیقت قرار دیتی ہے۔ اس لیے ہیئتی تنقید لفظ سے معنی کی طرف یعنی ظاہر سے باطن کی طرف سفر کرتی ہے۔ قدیم اُردو تنقید کا مزاج بنیادی طور پر ہیئتی تنقید سے ملتا جلتا ہے۔ اگر مغرب کی ہیئتی تنقید اور اردو کی کلاسیکی تنقید کے اصولوں کو یک جا کر کے اُن کا اطلاق فن پارے پر کیا جائے تو بعض دل چسپ مگر فکر انگیز نتائج برآمد ہو سکتے ہیں۔ لیکن مغرب کی ہیئتی تنقید بھی ہیئت کے عناصر کی صحت اور عدم صحت سے واسطہ نہیں رکھتی۔ یہ کام صرف اُردو کی کلاسیکی تنقید انجام دیتی ہے۔ اس لیے اس کا ایک منفرد اور ممتاز مقام ہے۔ یہ اپنی جگہ خود مکتفی اور مکمّل تنقیدی نظام ہے، جو فن پارے کے لسانی، فنی اور

عروضی پہلو کو صحت اور حُسن کی ضمانت عطا کرتی ہے۔

اُردو کی کلاسیکی تنقید کا انحصار عربی و فارسی شعریات پر ہے۔ اور عربی و فارسی شعریات کا دائرہ علم بدیع و بیان اور معانی کے ساتھ علمِ عروض و قوافی اور قواعد پر محیط ہے۔ اساتذۂ سخن نے ان علوم کی روشنی اور اپنے تجربے کی وساطت سے بعض اصول وضع کیے تھے اور جن پر دبستانِ دہلی اور دبستانِ لکھنؤ کے اساتذۂ فن اور ثقہ شعرا نے عمل کیا تھا۔ یوں تو یہ اصول بلاغت کی کتب سے لے کر، عروض اور قواعد کی کتابوں تک بکھرے ہوئے ہیں اور اصلاحِ سخن کی روایت میں ان کی عملی تعبیر نظر آتی ہے۔ لیکن حسرت موہانی کی کتاب "نکاتِ سخن" ان اصولوں کی اہم دستاویز ہے۔ جس کو اُردو میں کلاسیکی تنقید کی نظریاتی بوطیقا قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ صفدر مرزا پوری کی مشاطۂ سخن (دو حصے) عبدالعلیم شوق سندیلوی کی "اصلاحِ سخن" سیماب اکبر آبادی کی "دستور الاصلاح" عبدالعلیم آسی کی "تذکرۂ معرکۂ سخن" ابر احسنی کی "اصلاح الاصلاح" اور "میری اصلاحیں" (دو حصے) اور جوش ملسیانی کی کتاب "آئینۂ اصلاح" اس دبستان کی بنیادوں کو استوار کرتی ہیں۔ یاس یگانہ چنگیزی کی کتاب "گلدستۂ چراغِ سخن" کلب حسین خاں نادر کی "تلخیصِ معلیٰ" اور نظم طباطبائی کی کتاب "تلخیصِ عروض و قافیہ" بھی اس میدان میں مشعلِ راہ ہیں۔ اُردو میں اس نوع کا وافر ذخیرہ اور اہم سرمایہ موجود ہے۔ لیکن اُردو کے مغرب زدہ نقادوں نے اُردو تنقید کے کلاسیکی سرمائے سے چشم پوشی کی ہے۔ حیرت تو اس پر ہے کہ اب تک کسی یونی ورسٹی نے بھی اس پہلو پر کوئی اہم تنقیدی اور تحقیقی کام نہیں کرایا ہے۔ اس طرح اُردو کی کلاسیکی تنقید دو طرح نظر انداز ہوئی ہے۔ ایک تو مغربی نظریوں کو اپنانے سے جن میں زبان و بیان کی یا تو کوئی اہمیت نہیں یا نہ ہونے کے برابر ہے۔ دوسرے اُردو کے نقادوں کی اپنی کلاسیکی تنقید کے سرمائے سے چشم پوشی کے رجحان سے۔ اس پس منظر میں اُردو تنقید کے کلاسیکی دبستان کی بازیافت ضروری ہی نہیں بلکہ ناگزیر ہو جاتی ہے۔ اُردو میں کلاسیکی تنقید کا یہ جواز ہے کہ ایک تو یہ ہماری زبان اور اس کے ادب کے مزاج سے ہم آہنگ ہے۔ دوسرے یہ بطورِ خاص ہیئت اور اسلوب کے حُسن پر اصرار کرتی ہے اور معانی کے ساتھ اندازِ بیش کش اور بادۂ گل رنگ کے ساتھ جامِ جہاں نما کو بھی جمال آفریں بناتی ہے۔

مولوی عبدالحق کے تنقیدی افکار میں فن کار کی شخصیت، اُس کے ماحول اور عہد نیز

ذریعۂ اظہار کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ شخصیت کے وسیلے سے اُن کا ذہنی رشتہ نفسیاتی تنقید سے، ماحول اور عہد کے واسطے سے اُن کا فکری تعلق سماجی اور تاریخی تنقید سے نیز ذریعۂ اظہار کی نسبت سے اُن کا تنقیدی رشتہ اُردو کی کلاسیکی تنقید سے قائم ہو جاتا ہے۔ لیکن ان کی تنقیدی تحریروں میں نفسیاتی اور سماجی تنقید کا شعور کم ہے۔ پھر بھی انھوں نے شخصیت اور عہد کی اہمیت پر خاصا زور دیا ہے:

"جب ہم شعر یا شاعری کی تاریخ لکھنے بیٹھیں تو ہمارا فرض ہے کہ شاعر کی زندگی کے حالات، اس کی طبیعت، اس کے خصائص اور عادات پر نظر ڈالیں۔ اور اس کے بعد اُس کے عہد کے واقعات و حالات و تغیرات و انقلابات کا ذکر کم سے کم اس حد تک ضرور کریں، جہاں تک اُن کا تعلق اس کی شاعری سے ہے۔ کیونکہ یہ ممکن نہیں کہ کوئی شاعر اور اس کی شاعری اپنے عہد کے حالات سے متاثر ہوئے بغیر رہ سکے۔"

(تنقیداتِ عبدالحق، ص ۱۵۲)

اس میں شک نہیں کہ فن کار کی تخلیق پر اُس کی شخصیت یعنی شعور و لاشعور اور عہد یعنی سیاسی، سماجی، تہذیبی اور اقتصادی میلانات کا گہرا اثر ہوتا ہے۔ مولوی عبدالحق نے "انتخابِ میر" کے مقدمہ میں میر کی شاعری پر ان کی شخصیت و عہد کے اثرات کی نشاندہی کی ہے۔ انھوں نے میر تقی میر کے بارے میں لکھا ہے:

۱۔ "میر صاحب کی زندگی مصائب و آلام کا سلسلہ تھی۔ جس کا تار بچپن سے لے کر لکھنؤ جانے تک کبھی نہ ٹوٹا۔"

(انتخابِ کلامِ میر، ص ۱۲)

۲۔ "اُس وقت دلّی، تاریخ میں خاص اہمیت رکھتی تھی۔ وہ ہندستان کی جان اور سلطنتِ مغلیہ کی راجدھانی تھی۔ مگر ہر طرف سے آفات کا نشانہ تھی۔ اس کی حالت اُس عورت کی سی تھی جو بیوہ تو نہیں، پر بیواؤں سے کہیں زیادہ دُکھیاری ہے۔"

(انتخابِ کلامِ میر، ص ۱۲)

اس ضمن میں مولوی عبدالحق نے میر کی زندگی کے مدّوجزر اور اُن کے عہد کے اُتار چڑھاؤ

کے تناظر میں، اُس کی شاعری میں درد و داغ، خستگی و برشتگی اور غم زدگی و بیچارگی کا سُراغ لگانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اگر میر کی شاعری کو اس کی زندگی اور عہد کے مرقع میں سجا کر دیکھیں تو آسانی سے یہ راز سمجھ میں آسکتا ہے کہ میر کی شاعری میں دل اور دلّی کے نوحے کیوں ملتے ہیں؟ مولوی عبدالحق نے باربار شخصیت و عہد کے اثرات کی نشاندہی کی ہے:

۱۔ "اُن (میر تقی میر) کے کلام میں ایسا درد بھرا ہوا ہے کہ اُن کے پڑھنے سے دل پر چوٹ سی لگتی ہے۔ جو لطف سے خالی نہیں۔"

(انتخابِ کلامِ میر، ص ۱۸)

۲۔ "شگفتگی اور زندہ دلی میر صاحب کی تقدیر میں نہ تھی۔ وہ سراپا یاس و حرماں تھے۔ اور یہی حال اُن کے کلام کا ہے۔ گویا اُن کا کلام ان کی طبیعت و سیرت کی ہو بہو تصویر ہے۔"

(انتخابِ کلامِ میر، ص ۱۹)

۳۔ "اُن کے اشعار سوز و گداز اور درد کی تصویر ہیں۔ زبان سے نکلتے ہی دل میں بیٹھ جاتے ہیں۔"

(انتخابِ کلامِ میر، ص ۲۱)

مولوی عبدالحق نے میر کی شاعری پر اُن کی شخصیت اور عہد کے اثرات کی نشاندہی تو ضرور کی ہے۔ لیکن ان کی تنقیدوں میں نفسیاتی اور سماجی تنقید کا واضح اثر نہیں ملتا۔ نفسیاتی تنقید میں فنکار کی شخصیت کے تشکیلی محرکات، اُس کے ذہن و فکر کے نفسیاتی عوامل اور تخلیقی عمل کا تجزیہ شامل ہے۔ عبدالحق کی تنقیدوں میں نفسیاتی تنقید کے یہ اصول کارفرما نہیں ہیں۔ اسی طرح سماجی تنقید کے نقطۂ نظر سے عبدالحق نے مادّیت، زندگی کی کشمکش اور مقصدیت کو نظر انداز کر دیا ہے اور سادہ انداز سے شخصیت اور عہد کے اثرات کی چھان بین کی ہے۔

مولوی عبدالحق کی تنقید نگاری کا تیسرا اصول ذریعۂ اظہار کی حُرمت ہے۔ انھوں نے بار بار اپنی تنقیدی تحریروں میں زبان کی صحت اور بیان کی لطافت پر اصرار کیا ہے۔ جس کا رشتہ اُردو کی کلاسیکی تنقید سے مل جاتا ہے۔ عبدالحق کی تنقید نگاری کا غالب رجحان یہی ہے۔ اُردو تنقید کا کلاسیکی دبستان لسانی، فنّی اور عروضی پہلو پر مشتمل ہے۔ لسانی پہلو میں روزمرّہ محاورے کی صحت، زبان کے درست استعمال اور قواعد کے اصولوں کی خاص اہمیت ہے۔ فنّی پہلو میں جمالیات اور

شعریات نیز بدیع بیان اور معانی کے اصولوں پر نظر رکھی جاتی ہے۔ عروضی پہلو میں حرفِ علت کے سقوط، شکستِ ناروا اور اوزان و بحور کے مسائل شامل ہیں۔ بنیادی طور پر اُردو تنقید کا کلاسیکی دبستان شاعری کی ہیئت کے حُسن پر اصرار کرتا ہے۔ اس کو زیادہ دل نشیں اور کیف آفریں بنانے پر زور دیتا ہے۔ اساتذہ کی اصلاحوں، ادبی معرکوں اور تذکروں نے اس کو پروان چڑھایا ہے۔ مولانا حالی اور شبلی کی تنقیدی تحریروں پر ان اصولوں کا خاصا اثر ہے۔ حسرت موہانی نے "نکاتِ سخن" کی شکل میں اس دبستان کی بوطیقا پیش کی ہے۔ مولوی عبدالحق اگرچہ اُردو تنقید کے کلاسیکی دبستان کے روایتی علم بردار نہیں۔ لیکن اُن کے تنقیدی افکار پر اس دبستانِ نقد کا گہرا اثر ہے۔ مولوی عبدالحق کے تبصروں، دیباچوں، مقدموں اور تنقیدی مضامین کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے قدیم اُردو تنقید کے دو پہلوؤں یعنی لسانی اور فنی پہلو سے خاص طور پر استفادہ کیا ہے۔ لیکن عروضی پہلو کو قدرے نظر انداز کیا ہے۔

مولوی عبدالحق نے اپنی تنقیدوں میں بار بار زبان کے لغوی اور تخلیقی استعمال کی بحث اُٹھائی ہے۔ انھوں نے منشی احمد علی شوق قدوائی کے دیوان "فیضانِ شوق" پر تبصرہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

مرے منہ پر کسی سے لے کے تجھ کو پان کھانا تھا
ترے ہونٹوں کو میرے خون کا بیڑا اُٹھانا تھا
یہ آہیں چند "یں" کھینچ دیں صرف اوپری دل سے
اثر کی کب تمنا تھی، فقط اس کو ڈرانا تھا

ان اشعار میں زبان کے محلِ استعمال پر اعتراض کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

"آہیں کھینچ دینا یا کھینچ لینا، دونوں ٹھیک نہیں۔ "آہیں کھینچی" ہی فصیح معلوم ہوتا ہے۔ پہلے شعر میں "مرے منہ پر" بھی اچھا نہیں ہے۔"

(تنقیداتِ عبدالحق، ص ۵۳)

اسی مضمون میں مولوی عبدالحق نے ایک دوسری جگہ لکھا ہے:

گُل ہو کے میں کیا ہنستا، ایسا نہ تھا غم میرا
شبنم کی طرح گزرا، روتے ہی جنم میرا

انھوں نے شوق قدوائی کے مندرجہ بالا شعر کی زبان پر اعتراض کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اس (شعر) میں "جنم گزرا" باندھا گیا ہے۔ خدا جانے یہ کہاں تک بہ لحاظِ زبان ٹھیک ہے۔"
(تنقیداتِ عبدالحق، ص ۵۶)

مولوی عبدالحق نے جوشؔ ملیح آبادی کی کتاب "روحِ ادب" پر تبصرہ کرتے ہوئے ان کی زبان اور اس کے استعمال پر اس طرح اعتراض کیا ہے:

"بعض مقامات پر عبارت میں خامی معلوم ہوتی ہے۔ اگرچہ وہ زیادہ قابلِ لحاظ نہیں، تاہم نہ ہوتی تو بہتر تھا۔ "عجیب شیرینی" کا پہلا جملہ "ایک رنگین عارضوں والی دوشیزہ — یا — اس شعر میں "اشک" کا لفظ

تمھارے سامنے کیوں "اشک" میرا بہہ نہیں سکتا
اسے محسوس کر سکتا ہوں لیکن کہہ نہیں سکتا"

(تنقیداتِ عبدالحق، ص ۱۲۷)

مولوی عبدالحق محض نکتہ چیں ہی نہ تھے۔ بلکہ نکتہ رس بھی تھے۔ انھوں نے اپنی تحریروں میں جگہ جگہ زبان کے تخلیقی استعمال کی داد دی ہے۔ اور زبان کی مجازی شکلوں کو سراہا ہے۔ انھوں نے "بانگِ درا" پر تبصرہ کرتے ہوئے اقبال کی تین نظموں (شمع و شاعر، خضرِ راہ اور طلوعِ اسلام) کو پسند کیا ہے۔ انھوں نے اِن نظموں پر جو رائے دی ہے، وہ مشرقی شعریات کے اصولوں پر مبنی ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

"جن تین نظموں کا میں نے نام لیا ہے وہ ایسی ہیں کہ اُن میں اقبال کی شاعری کی تمام خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ تخیّل کی بلندی، تشبیہات و استعارات، لفظی ترکیبیں صاف بتاتی ہیں کہ مرزا غالب کا کس قدر اثر ہے۔"

(تنقیداتِ عبدالحق، ص ۱۲۵)

واضح رہے کہ تخیّل پر حالی اور شبلی نے بالترتیب مقدمۂ شعر و شاعری اور شعرالعجم میں اچھی خاصی بحث کی ہے۔ لیکن جہاں تک تشبیہات و استعارات نیز لفظی ترکیبوں کا تعلق ہے یہ مباحث تو خالص مشرقی شعریات کے ہیں۔ جن میں زبان کے تخلیقی استعمال کا حُسن ہے۔ مولوی عبدالحق نے ن۔م۔ راشد کے شعری مجموعے "ماورا" پر تبصرہ کرتے ہوئے نکتہ رسی کی لے کو اور تیز کر دیا ہے۔ اور اِس تبصرے میں انھوں نے خیالات کے ساتھ "طرزِ بیان" کی جدّت اور زبان کے نئے پن کا خیر مقدم کیا ہے۔ انھوں نے "ماورا" پر لکھا ہے:

"انھوں (ن.م. راشد) نے طرزِ بیان اور خیالات میں بھی جدت دکھائی ہے۔ بعض نظمیں عاری (یعنی بلینک ورس میں) لکھی ہیں:

اُڑ کے پہنچوں میں وہاں نور کے طیارے میں
سُرعتِ نور سے یا آنکھ کے پلکارے میں

"پلکارے" کا لفظ نیا ہے۔ اور خوب بنایا ہے۔"

(تنقیداتِ عبدالحق، ص ۱۳۲)

مولوی عبدالحق نے جہاں نئے خیالات کا خیر مقدم کیا ہے، وہیں انھوں نے نئے اسالیب کا استقبال بھی کیا ہے۔ "ماورا" پر تبصرہ کرتے ہوئے انھوں نے عاری نظموں (بلینک ورس) کی پذیرائی کی ہے۔ واضح رہے کہ یہ وہی مولوی عبدالحق ہیں، جنھوں نے نظمِ معرّا کی تحریک پر عبدالحلیم شرر کی حمایت کی تھی۔ اور جن کے مشورے سے شرر نے بلینک ورس کا نام "نظمِ معرّا" تجویز کیا تھا۔ ان مباحث کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ مولوی عبدالحق نے نکتہ چینی کے ساتھ نکتہ رسی کا حق بھی ادا کیا ہے۔ اور ہیئت کے جمال آفریں عناصر اور اسالیب کو سراہا ہے۔

اُردو تنقید کا تیسرا رکن "عروضی" ہے۔ مولوی عبدالحق نے روایتی انداز میں عروضی مباحث پر اظہارِ خیال نہیں کیا۔ لیکن اُن کی تنقیدی تحریروں میں گہرا شعورِ آہنگ کارفرما ہے۔ انھوں نے میر تقی میر کی شاعری پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھا ہے:

"الفاظ کا صحیح استعمال اور اُن کی خاص ترتیب و ترکیب زبان میں موسیقی پیدا کر دیتی ہے۔"

(انتخابِ کلامِ میر، ص ۱۸)

اس میں شک نہیں کہ موسیقی اور شاعری کا چولی دامن کا ساتھ ہے۔ میں نے "میر تقی میر: داخلی موسیقی کا شاعر" کے عنوان سے اپنے ایک مقالے میں اس اندازِ فکر کی تھوڑی سی وضاحت کی تھی:

"موسیقی دو قسم کی ہوتی ہے۔ ایک مجرّد آوازوں کی باقاعدہ ترتیب سے پیدا ہونے والی موسیقی۔ اور دوسری بامعنی آوازوں یعنی لفظوں کی باقاعدہ ترتیب سے اُبھرنے والی "لسانیاتی موسیقی"۔ شاعری میں دونوں طرح کی "موسیقیت" کا سنگم ہوتا ہے۔ حروف کی موسیقی مجرّد آوازوں کی موسیقی ہے۔ نیز الفاظ، تراکیب اور مصرعوں کی موسیقی بامعنی موسیقی کے دائرے میں آتی ہے۔ اس

بامعنی موسیقی میں مجرّد آواز یعنی حروف کی موسیقی لازمی طور پر شامل ہوتی ہے۔
اس طرح شاعری میں "لسانیاتی موسیقی" اور اُس کی تمام قسمیں جوہر کی طرح
پیوست ہوتی ہیں۔ ایک کامیاب اور باشعور شاعر، اپنی شاعری میں آواز اور
اُس کی اشاریت کے جملہ امکانات سے فائدہ اُٹھاتا ہے۔ جس کو شعری آہنگ
بھی کہا جاتا ہے۔ میر ہمارے اُن بڑے شاعروں میں ہے، جس کو نہ صرف
آہنگ کا بھرپور شعور ہے۔ بلکہ وہ اس کو برتنے کا فن بھی جانتا ہے۔ شعری
آہنگ بھی دو طرح کا ہوتا ہے۔ ایک داخلی آہنگ، جس میں جذبے کا آہنگ
بھی شامل ہے اور دوسرا خارجی آہنگ، جس میں حروف، الفاظ، تراکیب کے
آہنگ کے ساتھ بحر و قوافی کا آہنگ بھی شامل ہے۔ شعری آہنگ ان دونوں
کے ایک دوسرے میں تحلیل ہو کر ایک اکائی بن جانے سے وجود میں آتا ہے۔"

(معنویت کی تلاش، ص ۱۰)

اگر مولوی عبدالحق کے اصول (الفاظ کا صحیح استعمال اور خاص ترتیب سے پیدا ہونے والی موسیقی) کو عموماً میر کی کل شاعری اور خصوصاً بحر پر وارد کیا جائے تو نہ صرف یہ کہ مولوی عبدالحق کے شعورِ آہنگ کا قائل ہونا پڑتا ہے، بلکہ اُس سے میر کی شاعری کے بارے میں دل کش نتائج بھی حاصل ہوتے ہیں۔ اس بحر میں میر تقی میر کی تقریباً ۱۸۳ غزلیں ہیں۔ بظاہر یہ بحرِ متقارب ہے۔ لیکن میر نے ارکان کی غیر رسمی و غیر روایتی ترتیب سے عروضی آہنگ کے جو پیٹرن اُبھارے ہیں، وہ انھیں کا حصہ ہے۔ یہ بھی مولوی عبدالحق کی تنقیدی بصیرت ہے کہ انھوں نے میر کے شعری آہنگ کی انفرادیت کو محسوس کیا اور اس شعورِ آہنگ کو اپنی تنقیدی بصیرت کا حصہ بنایا۔ مولوی عبدالحق نے راشد کے "ماورا" پر تبصرہ کرتے ہوئے شعورِ آہنگ پر چند خیال انگیز اشارے کیے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے:

"راشد صاحب کا یہ کہنا ایک حد تک صحیح ہے کہ بدقسمتی سے ہمارے ملک
کی شاعری خصوصاً اُردو شاعری اپنی خارجی اصل کے سبب ہمارے "قومی
شعورِ نغمہ" کے ساتھ کوئی ربط نہیں رکھتی۔ بلکہ ایک میکانکی علمِ عروض پر مبنی
ہے ــــ لیکن ساتھ ہی اس کا بھی خیال رکھنا چاہیے کہ عروض اور نحو سب
میکانکی ہوتے ہیں۔ پہلے شعر ہے اور اس کے بعد عروض، اسی طرح پہلے
زبان ہے اور اس کے بعد صرف و نحو۔ منطق ہو یا صرف و نحو، عروض ہو یا

موسیقی، یہ سب ہماری بنائی ہوئی چیزیں ہیں۔ اٹل نہیں، تغیر پذیر ہیں۔ جب زندہ
زبان اور ادب ایک حال پر نہیں رہ سکتے اور اُن میں تغیر لازم ہے تو کوئی وجہ
نہیں کہ موسیقی کے اصول ایک حال پر قائم رہیں۔"

(تنقیداتِ عبدالحق، ص ۱۳۸)

مولوی عبدالحق نے یہاں بڑے پتے کی بات کہی ہے۔ ایک تو انھوں نے یہ سوال اُٹھایا ہے کہ "قومی شعورِ نغمہ یا ہندستانی مزاجِ موسیقی" کیا ہے؟ اس پر آج تک گفتگو نہیں ہوئی۔ دوسرے انھوں نے "عروضی آہنگ" کی تائید کرتے ہوئے واضح طور پر کہا ہے کہ زبان اور شاعری زمانے کے ساتھ چلتی ہیں۔ اور بدلتی رہتی ہیں۔ انھوں نے یہ بات زور دے کر کہی کہ جب زمانے کے ساتھ زبان اور شاعری کا رنگ و آہنگ بدلتا ہے تو قواعد اور عروض کو بھی بدلنا ہوگا۔ لیکن یہ تبدیلی ضروری اور فطری ہوگی۔ تبدیلی برائے تبدیلی نہیں۔ چونکہ شاعری کی ہیئت نامیاتی ہوتی ہے۔ آہنگ جو ہیئت کا حصہ ہوتا ہے، وہ بھی نامیاتی ہوتا ہے۔ زندگی کے ساتھ زبان اور شاعری، زبان اور شاعری کے ساتھ صرف ونحو نیز آہنگِ شاعری نامیاتی انداز سے بدلتا رہتا ہے۔ مولوی عبدالحق کے اِس اندازِ نظر سے ثابت ہوتا ہے کہ ان کا تصورِ آہنگ روایتی اور معتدل تھا۔ روایتی یا انقلابی نہیں تھا۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ مولوی عبدالحق نے اُردو تنقید کے دو اصول یعنی لسانی اور فنی توجوں کے توں قبول کر لیے تھے۔ لیکن عروضی اصول کو من وعن تسلیم نہیں کیا تھا۔ بلکہ انھوں نے شعورِ آہنگ کو قبول کیا ہے اور عروض کے روایتی انداز کو مسترد کر دیا ہے۔ یعنی ان کے نظریۂ تنقید پر روایتی اور نئے تصورِ آہنگ کا اثر ہے۔ وہ رسمی عروض کے زندہ عناصر کو باقی تو رکھنا چاہتے ہیں۔ مگر نئے تصورِ آہنگ کا استقبال بھی کرتے ہیں۔

فنونِ لطیفہ میں وسیلۂ اظہار کی جو اہمیت ہے، اُس سے ہر فنکار واقف ہے۔ موسیقی میں آواز کے زیروبم، سُر اور تال، رقص میں حرکاتِ بدن میں توازن اور ہم آہنگی کی، مصوری میں رنگ، خطوط اور الوان کی ترتیب و توازن کی بُت گری میں سنگ تراشی کے ضابطوں کی اہمیت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔ اسی طرح شاعری میں زبان کی صحت، آہنگ و بحور کے اصولوں اور فن کے دیگر لوازمات سے صرفِ نظر نہیں کیا جا سکتا۔ اگر ایک موسیقار اپنے ذریعۂ اظہار یعنی آواز کے اتار چڑھاؤ اور سُر تال سے چشم پوشی کرتا ہے تو وہ اپنے فن کے ساتھ کیا خاک انصاف کر سکتا ہے؟ اگر ایک رقاصہ اپنے بدن کی حرکات و سکنات میں کسی ترتیب، تناسب اور ہم آہنگی کی قائل نہیں تو وہ کیا

دادِ رقص دے سکتی ہے؟ ایک مصوّر اپنے ذریعۂ اظہار یعنی رنگ والوان کے استعمال میں اگر کسی اصول اور ضابطے کا پابند نہیں تو وہ اپنے فن کے ساتھ کیا انصاف کرسکتا ہے؟ یہی حال نقاشی اور صنم سازی کا ہے۔ آج کل شاعری کے میدان میں ایک حشر برپا ہے۔ اکثر شعرا ذریعۂ اظہار کی حرمت کے قائل نہیں۔ زبان اور بیان کے اصولوں کو نظر انداز کرتے ہیں۔ فن کی تاریخ شاہد ہے کہ جو فن کار اپنے فن کے ذریعۂ اظہار کا احترام نہیں کرتا، فن بھی اُس کا احترام نہیں کرتا۔

مولوی عبدالحق کے نظریۂ تنقید پر یوں تو نفسیاتی اور سماجی تنقید کے اصولوں کا بھی اثر ہے۔ لیکن انھوں نے فن کار کی شخصیت اور عہد کے وسیلے سے فن تک رسائی پر زور دیا ہے۔ مگر اس اندازِ نقد کا اثر بہت کم ہے۔ لیکن ان کے تنقیدی افکار پر اُردو کی کلاسیکی تنقید کا واضح اثر ہے۔ انھوں نے زبان و بیان نیز ہیئت و اسلوب کی صحت اور جمال آفرینی پر زور دیا ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ زبان اور شاعری کو اگرچہ بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ لیکن یہ زمانے کے ساتھ ساتھ بدلتی رہتی ہیں۔ اور قواعد و عروض بھی ان تبدیلیوں کو انگیز کرتا ہے۔ اس لیے انھوں نے روایتی شعورِ آہنگ کے زندہ عناصر کے ساتھ نئے آہنگ کا خیر مقدم بھی کیا ہے۔

# حسن نظامی: شخصیت اور فکر و فن

شخص اور شخصیت میں جو فرق ہے وہ اہلِ نظر سے پوشیدہ نہیں۔ شخص سے شخصیت تک کا سفر بہت پیچیدہ ہے، جو قطرے کے گہر بننے کا عمل ہے۔ دنیا میں اشخاص بہت ہیں، شخصیتیں کم۔ ساری شخصیتیں بھی یکساں معیار و اقدار کی حامل نہیں ہیں۔ کمزور اور طاقت ور، متحرک اور جامد، رجائی اور قنوطی، فعال اور انفعالی ہر طرح کی شخصیتیں ہوتی ہیں۔ اچھی اور بڑی شخصیت بنیادی طور پر تخلیقی ہوتی ہے۔ تخلیقی شخصیت زندگی کے جس شعبے کی طرف رجوع کرتی ہے کوئی نہ کوئی بڑا اور اچھا کام کر دکھاتی ہے۔ ادب ہو یا سائنس، سماج ہو یا سیاست ہر دائرہ میں اپنے فکر و کار کے نقش بناتی ہے۔ اس کی تخلیقی قوتیں، زمان و مکاں کی اسیر ہو کر بھی، حلقۂ شام و سحر سے آزاد ہوتی ہیں۔ اور وہ ایسے گل کھلاتی ہیں، جو حال ہی کو نہیں بلکہ مستقبل کے دشت و در کو بھی مہکاتے ہیں۔ شخصیت کے دو پہلو اور بھی ہیں جنھیں خارجی اور داخلی پہلو کہا جا سکتا ہے۔ خارجی پہلو میں چہرہ مہرہ، قد و قامت، رنگ روپ، وضع قطع اور وجدانی، روحانی، باطنی اور اسی طرح کی دوسری قوتیں شامل ہیں جنھیں عقل و شعور، وجدان و بصیرت اور ارادہ و آرزو وغیرہ کا نام دیا جاتا ہے۔ دراصل یہی داخلی قوتیں بروئے کار آ کر شخص کو شخصیت بناتی ہیں، جو بنیادی طور پر تخلیقی نوعیت کی ہوتی ہیں۔ خواجہ میر درد کی طرح، خواجہ حسن نظامی کی شخصیت کا خارجی پہلو بھی دلآویز تھا۔ وہ سیادت و نجابت کے ساتھ مردانہ وجاہت کے اوصاف کا پیکر تھے۔ ملّا واحدی کے الفاظ میں خواجہ صاحب کا قلمی چہرہ ملاحظہ کیجیے:

"خواجہ صاحب سیاہ سرج کا لمبا کرتا اور سفید ڈبل زین کا پاجامہ پہنے ہوئے

تھے۔ گلے میں فلالین کا دو پونے دو گز کا گلوبند لٹک رہا تھا۔ سر پر پھندنے دار قرمزی رنگ کی ترکی ٹوپی۔ پیر میں سابر کے چمڑے کا فل بوٹ۔ از سرتاپا صاف ستھرے اُجلے۔ چہرہ مردانہ حُسن کا نمونہ۔ اچھے خدوخال۔ اچھا رنگ۔ موزوں داڑھی۔ دانت خوشنما اور پاکیزہ۔ آنکھیں غلافی اور دلوں میں اُتر جانے والی۔ عینک لگی ہوئی، جسم نہایت نحیف چہرے کی ضد۔"[1]

یہ قلمی چہرہ اُس وقت کا ہے جب خواجہ صاحب کی عمر لگ بھگ تیس سال تھی۔ اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ کیا کچھ نہ ہوں گے۔ ان کی خوش ذوقی، خوش اطواری، خوش پوشی اور خوش گفتاری کو بھی اس تصویر میں شامل کرلیجیے تو یہ اور دلآویز دکھائی دیتی ہے۔

خواجہ صاحب کی شخصیت کا داخلی پہلو بھی بہت توانا، موثر اور تخلیقی ہے۔ قسامِ ازل نے انھیں صوفی کا دل اور فنکار کا دماغ عطا کیا تھا جس سے انھوں نے خوب کام لیا۔ فنکاروں اور صوفیوں کی شخصیت میں یہ بات قدرِ مشترک کی حیثیت رکھتی ہے کہ دونوں وجدانی طرزِ فکرو احساس کے حامل ہوتے ہیں۔ خواجہ صاحب کی شخصیت میں تصوّف اور ادب کی اقدار کا امتزاج تھا۔ وہ ہر شے کو مصوّر کی آنکھ سے دیکھتے، صوفی کے دل سے محسوس کرتے اور فنکار کی زبان سے ادا کرتے تھے۔ اس لیے ان کے فکروکار کی نوعیت تخلیقی تھی اور اسی نسبت سے وہ تخلیقی شخصیت کے مالک تھے۔

خواجہ صاحب اُردو کے اُن محسنوں میں ہیں جن کا شمار صاحبِ طرز ادیبوں میں ہوتا ہے۔ ادیب ہونا ایک بات ہے، صاحبِ طرز ادیب ہونا دوسری بات۔ اُردو کیا، دنیا کی ہر زبان میں ادیب زیادہ ہیں مگر صاحبِ طرز ادیب بہت کم۔ جب ہم کسی ادیب کو صاحبِ طرز کہتے ہیں تو اس سے ہماری یہ مُراد ہوتی ہے کہ اس ادیب کی تحریر میں بعض ایسی خوبیاں اور خصوصیات ہیں جو دوسروں کے یہاں نہیں۔ یہی مخصوص صفات اس کی فنّی انفرادیت کی تشکیل کرتی ہیں۔ جب کسی ادیب کی انفرادیت کا ذکر ہوتا ہے تو بات ادیب کی شخصیت تک پہنچ جاتی ہے۔ اور فن اور شخصیت کے تعلق کی نوعیت پر غور وفکر کا دروازہ کھل جاتا ہے۔ فن سے شخصیت کا رشتہ اتنا محکم اور ناگزیر ہے کہ مغرب کے ایک نقاد نے تو اسلوبِ تحریر کو شخصیت قرار دے دیا۔ ایک دوسرے نقاد نے کہا کہ

---

[1] سوانح عمری حضرت خواجہ حسن نظامی دہلویؒ دہلی (۱۹۵۷ء) ص ۴۷، ۴۸

ہر سچا ادیب اپنے فن میں وہی نظر آتا ہے جو کچھ کہ وہ ہوتا ہے۔ یہ بات بڑی حد تک صحیح ہے کہ دوسری تمام تخلیقات کی طرح ادب بھی ادیب کی تخلیق ہے مگر ادیب کی ادبی اور غیر ادبی تخلیقات میں فرق ہے۔ فنی تخلیق میں شعور، وجدان کا تابع ہوتا ہے جبکہ غیر ادبی اور فنی تخلیقات میں وجدان شعور کا تابع ہوتا ہے۔ تخلیقی عمل میں انسان کی تمام ذہنی قوتیں شامل ہوتی ہیں حسی ادراک، جو تخلیق کا خام مواد ہے۔ جذبہ و تخیل سے فیض اٹھاتا اور شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے نہاں خانوں سے گزر کر ایک نئی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ جسے ہم فنی تخلیق یا لسانیاتی اظہار کہتے ہیں۔ اس طرح ادیب کے ذاتی تجربات نسلی تجربات سے آمیز ہو کر فن پارے کو وجود میں لاتے ہیں اور یہ تکمیل شدہ فن پارہ ادیب کی کل شخصیت کا اظہار ہوتا ہے۔ اس طرح ادیب اپنے فن پارے میں اپنی شخصیت کی تمام لطافتوں اور کثافتوں کے ساتھ جلوہ گر ہوتا ہے۔ گویا ادیب کی شخصیت فن، افکار اور اسلوب میں ڈھل جاتی ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی شخصیت میں مذہبیت کا رنگ گہرا ہے۔ انھوں نے مذہب کو علم کی راہ سے نہیں تصوف کے واسطے سے قبول کیا تھا۔ اس لیے ان کی زندگی میں علم سے زیادہ تصوف کا رنگ ہے۔ اسلامی تعلیمات کو سمجھنے اور اس کے مطابق زندگی گزارنے کے لیے واضح طور پر دو طریقے ہیں۔ ایک تعقلی اور دوسرا وجدانی علما نے تعقلی طریقہ اختیار کیا اور صوفیا نے وجدانی۔ علما اور صوفیا امر و نواہی کے سلسلے میں بھی مختلف اندازِ نظر رکھتے ہیں۔ علما ان چیزوں کو اختیار کرتے ہیں، جو جلی طور پر جائز ہیں اور باقی کو ازراہِ احتیاط ترک یا مسترد کرتے ہیں۔ صوفیا محض ان چیزوں کو ترک کرتے ہیں۔ جو جلی طور پر ناجائز ہیں۔ یعنی جنھیں نص ناجائز قرار دیتی ہے۔ اور باقی کو نعمتِ خداوندی سمجھ کر اختیار کرتے ہیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہے کہ صوفیا کا دائرۂ اختیار وسیع اور علما کا محدود ہے۔ نیز صوفیا کا دائرہ ترک محدود اور علما کا وسیع تر ہے، چونکہ زندگی وسیع، پیچیدہ اور رنگارنگ ہے، اس لیے ترک و قبول کے دائروں کا اثر دونوں پر ان کے حدود کے مطابق ہوتا ہے۔ علما اور صوفیا دونوں حقیقتِ اعلا تک رسائی پر زور دیتے ہیں۔ مگر دونوں کے طریقِ عمل جداگانہ ہیں۔ قرآن حکیم میں خشیت اور محبت دونوں کا ذکر ہے۔ علما نے خدا کی خشیت پر اتنا زور دیا کہ بظاہر محبت خدا کا دروازہ بند ہو گیا۔ صوفیا نے عشق کا راستہ اختیار کر لیا اور بظاہر خشیت سے منہ پھیر لیا۔ خوف اور محبت کی اپنی اپنی جداگانہ نفسیات ہے جو انسانوں کے فکر و عمل پر مخصوص نوعیت کے اثرات مرتب کرتی ہے۔ مسائلِ حیات و کائنات کے سلسلے میں بھی علما و صوفیا کے طرزِ فکر و کار میں زبردست فرق ہے۔ علما تعقل اور تجزیے سے، صوفیا وجدان اور بصیرت سے

ان مسائل کو سمجھتے اور سمجھاتے ہیں، علما معروضی اور صوفیا موضوعی اندازِ نظر رکھتے ہیں۔ اس لیے ایک ہی حقیقت دونوں کے یہاں جداگانہ نتائج تک پہنچاتی ہے۔ امر و نواہی، ذاتِ خداوندی تک رسائی، اور مسائلِ حیات و کائنات کی تفہیم میں علما و صوفیا کے طرزِ فکر و کار کے اختلافات انھیں مختلف سمتوں میں لے جاتے ہیں۔ اور مختلف منطقی نتیجوں تک پہنچاتے ہیں۔ اس طرزِ فکر کے اثرات خواجہ حسن نظامی کی زندگی اور تخلیقات دونوں پر ہیں وہ سماع کے محض قائل ہی نہ تھے بلکہ وہ گراموفون کے نغمے سرخوشی کے عالم میں سنتے اور اس کی دھن کی لہروں پر تخلیقی کام میں مصروف رہتے۔ اس سے ان کے ذوقِ سماع اور ذوقِ جمال دونوں کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ وہ تھیٹر اور سینما بھی دیکھتے تھے۔ زندگی سے یہ دلچسپی اور لگن انھیں امر و نواہی کے سلسلے میں اس وسیع دائرے تک لے گئی تھی، جو صوفیا کے نقطۂ نظر کی طرح وسیع ہے۔ زندگی کا ہر جلوہ خواہ فلمی اداکاری اور فنکاری کی صورت میں ہو یا مناظرِ فطرت کے رنگ میں انھیں نہ صرف تسکین دیتا تھا بلکہ بصیرت بھی عطا کرتا تھا۔ یہ ان کے وجدانی طرزِ فکر کا کرشمہ تھا۔ ان کی تخلیقات کے نگارخانے میں امیر غریب، چھوٹے بڑے، ہر طرح کے انسانوں کے لاتعداد قلمی چہرے نظر آتے ہیں۔ یہاں بھی وہ کسی درجہ بندی کے قائل نہیں بلکہ عام مساوات کے علمبردار ہیں۔ ان کی ذہنی سلطنت میں کسی پر کوئی دروازہ بند نہ تھا۔ انھوں نے اللہ میاں سے لے کر شیطان تک اور مولانا ابوالکلام آزاد سے لے کر اپنے مہتر تک کے جو قلمی چہرے لکھے ہیں اور گمبھیر سیاسی و تہذیبی موضوعات سے لے کر مکھی اور مچھر جیسے بہت معمولی موضوعات پر جو خامہ فرسائی کی ہے، اس سے بھی ان کی وسعتِ نظر، زندگی سے وسیع دلچسپی اور انسان دوستی کا پتا چلتا ہے، جو وجودی فکر کی دین ہے۔ مسائلِ حیات و کائنات کے سلسلے میں بھی ان کا رویّہ ان کے وجودی نقطۂ نظر نے متعین کیا ہے۔ انھوں نے جس موضوع پر قلم اٹھایا ہے، خواہ وہ معمولی ہو یا غیر معمولی، اس کی پوشیدہ معنویت کو ابھارا ہے۔ اس معنویت کو جو وحدت الوجودی نظریے اور اخلاقی قدروں کی روح ہے، "سیپارۂ دل" اور "کانا باتی" کے بیشتر مضامین اسی نوعیت کے ہیں۔

خواجہ حسن نظامی نے اپنے لیے تصوّف کا انتخاب کیا۔ تصوّف میں بھی دوسرے مکاتیبِ فکر کو خیرباد کہہ کر وحدت الوجود کو اختیار کیا۔ اس لیے ان کی شخصیت اور اسلوبِ تحریر پر وجودی رنگ غالب ہے۔ "الّو" جیسے غیر شاعرانہ موضوع پر اپنے مشرب کا ان الفاظ میں ذکر کرتے ہیں:

"اس جماعت کے رسالے میں جس کا مشرب وحدت الوجود ہے اور جو خیر و شر

دونوں میں محملِ لیلائے جرس کی صدا سنتے ہیں "اُن" کی سرگذشت نہ لکھی جائے۔"[1]

"ہمہ اوست" وحدت الوجود کا جوہر ہے۔ صوفیا "لا الٰہ الا اللہ" کو لا موجود الا اللہ کہتے ہیں۔ ان کی نگاہ میں حقیقتِ اعلا کے سوائے کوئی وجود ہے نہ موجود۔ یعنی وجود اور موجود کو ایک جاننا اور وہمِ غیریت کو فنا کر دینے کا نام وحدت الوجود ہے۔ ھوالاول والآخر، ھوالظاھر والباطن اس خیال پر مہرِ تصدیق ثبت کرتا ہے۔ خواجہ حسن نظامی کی تخلیقی فکر کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے مسئلۂ وحدت الوجود کو مختلف پیرایوں میں دلکشی کے ساتھ ادا کیا ہے۔ انیس نے ایک پھول کے مضمون کو سو رنگ سے باندھنے کا جو دعوا کیا تھا وہ یہاں بھی صادق آتا ہے۔ ایک اور کمال جو خواجہ حسن نظامی کی تخلیقی شخصیت کا مظہر ہے، یہ ہے کہ انھوں نے بہت معمولی چیزوں سے تصوف کے اسرار و رموز کو بیان کرنے میں غیر معمولی ذہانت سے کام لیا ہے۔ حرفِ تہجی میں "الف" ایک حرف یا ایک بے معنی آواز ہے۔ مگر خواجہ صاحب کے یہاں وہ ایک بیکراں علامت کا روپ اختیار کر گیا ہے۔ اس کے ذریعے انھوں نے تصوف کے اسرار و رموز بیان کیے ہیں۔ "الف خالی" میں ایک جگہ لکھا ہے:

"میں الف ہوں۔ وہ بھی الف تھا۔ کن سے پہلے وہ میرے ہاں تھا، میں اس کے ہاں تھا۔ میں وہ تھا۔ وہ میں تھا۔ میں تن تھا وہ جان تھا۔ وہ تن تھا میں جان تھا۔ تم نے کہا، میں اور میرے ماتحت حروف انسان کی زبان ہیں۔ وہ ہمارے ذریعہ بولتا ہے۔ حرفوں کی ترازو میں مطلب کو تولتا ہے۔ تم نے صحیح کہا۔ تم نے غلط کہا۔ بتانا میں نے کیا کہا۔"[2]

خواجہ صاحب نے 'الف خالی' کو علامت بنا کر ایک طرف وحدت الوجود کے نظریے کو بیان کیا ہے اور دوسری طرف عام فہم الفاظ، مختصر ترین فقروں اور ڈرامائی اندازِ گفتگو سے اپنی تحریروں میں سادگی و پُرکاری کا جادو جگایا ہے۔ خواجہ صاحب نے اپنی بیشتر تحریروں میں تصوف کے نکات کو متنوع انداز میں پیش کیا ہے۔ میر نے کہا تھا:

شعر میرے ہیں گو خواص پسند
پر مجھے گفتگو عوام سے ہے

---

[1] سی پارۂ دل، حصہ اوّل (۱۹۶۵ء) نئی دہلی، ص ۱۸۷

[2] سی پارۂ دل حصہ اوّل (۱۹۶۵ء) نئی دہلی، ص ۲۸۸

یہ بات خواجہ صاحب کی تحریروں پر بھی صادق آتی ہے۔ مسئلۂ وحدت الوجود خواص کی چیز ہے، مگر خواجہ صاحب کی نکتہ رس طبیعت، خلاق ذہن اور اسلوب کی سادگی نے اس کو عوام پسند بھی بنا دیا ہے۔ سچ یہ ہے کہ ایک صوفی ہونے کے ناتے انھیں گفتگو عوام ہی سے تھی۔ خواجہ حسن نظامی کی تخلیقی ذہانت کا کمال اکثر مقامات پر متوجہ کرتا ہے۔ انھوں نے "لا" اور "الا" پر جس فنکارانہ انداز میں خامہ فرسائی کی ہے، اس کی مثال اردو ادب میں مشکل سے ملے گی۔ اپنے مضمون "لا" میں تحریر کرتے ہیں:

"کہتے ہیں کہ عرب کے اس "لا" میں یہ طاقت غیبی خزانے سے آگئی ہے۔ اور یہ وہ خزانہ ہے، جو گنج وحدت میں مخفی ہے۔ اس خزانہ میں لازوال اور بے شمار دولت ہے، جو "الف" کی ہتھیلیوں میں بند ہے جب اس کنزِ مخفی کو "لا" منفرد میں زور پیدا کرنا منظور ہوا، تو اس نے اپنے خزانے کا ایک الف اس کے آخر میں لگا دیا۔ یہ اسی کی قوت ہے جس کے بل بوتے پر عرب کا "لا" دنیا کا بے مثل نہ زور مانا جاتا ہے۔ عرب کا "لا" کنزِ مخفی کا حکم ہے۔ ہر وجود کو نابود کر دے۔ چنانچہ جب یہ حکم بجالاتا ہے تو صلۂ خوشنودی میں اس "لا" کو دوسرا "الف" عطا ہوتا ہے جو "لا" کے اول میں چھپا کر دیا جاتا ہے اور یہ "لا" سے "الا" بن جاتا ہے اور جوں ہی "الا" بنا، اس کے سامنے سے تمام حجابات اُٹھ جاتے ہیں اور کنزِ مخفی اس کے ذاتی ظہور کے لفظ اللہ میں وصلت کا شرف عطا کرتا ہے اور لوگ "الا اللہ" کے نعروں سے اس کی تشہیر کرتے ہیں۔"[1]

لا اور الا کا سہارا لے کر خواجہ صاحب نے لا الٰہ الا اللہ کی کتنی موثر اور دلکش تعبیر کی ہے اس میں جو الفاظ کلیدی حیثیت رکھتے ہیں، وہ سب کے سب فلسفے کی اصطلاحیں ہیں۔ خواجہ صاحب نے ان اصطلاحوں یعنی کنزِ مخفی، وجود، حجاب، نابود، ذات، ظہور، وصلت وغیرہ کو گہری معنویت مگر سادگی کے ساتھ برتا ہے۔ یہ ان کی طباعی اور تخلیقی ذہن کا کرشمہ تھا۔

وحدت الوجود کی طرح تخلیق کائنات بھی اسلامی مفکرین کی دلچسپی کا مرکز رہا ہے۔ اس سلسلے

---

[1] سی پارۂ دل، حصہ اول (۱۹۶۵ء) نئی دہلی، ص ۱۷۸

میں بھی اختلافات ہیں۔ اکثر صوفیا اور اسلامی مفکرین نے تخلیقِ کائنات کا سبب حقیقتِ اعلا کے جذبۂ خود نمائی کو قرار دیا ہے۔ خواجہ میر درد نے اس نکتہ کو شعر کی زبان میں اس طرح ادا کیا ہے:

شخص و عکس اس آئینے میں جلوہ فرما ہو گئے
اُن نے دیکھا آپ کو، ہم اس میں پیدا ہو گئے

اب خواجہ صاحب کے مخصوص اسلوب میں اسی بات کو "بیکرِ امکاں کیوں دلگیر ہے" میں ملاحظہ کیجیے:

"خود اس کو دیکھ جو خدا ہے، ہر ہے، ہر میں ہے، اور پھر کہنے کو سب سے جدا ہے۔ جس کی وحدت و یکتائی کی گھر گھر دھوم ہے، جو نہ مانے اس کے لیے خطاب احمق و شوم ہے۔ وہ بھی اکیلے پن سے گھبراتا تھا۔ دیکھنے دکھانے کی ہوس میں خاک کے پُتلے بناتا تھا۔ اور کہتا تھا۔ میں چھپا ہوا خزانہ تھا۔ مجھے اچھا معلوم ہوا کہ پہچانا جاؤں۔ پس میں نے خلقت پیدا کر دی۔ آدم کو خلیفہ کہا۔"[1]

خواجہ صاحب نے کتنی سادگی کے ساتھ حدیثِ قدسی "کنتُ کنزاً مخفیا فاحببتُ ان اعرفُ فخلقتُ الخلق" کی عام فہم تشریح کی ہے۔ نفسِ مضمون سے قطع نظر خواجہ صاحب نے جو اسلوب اختیار کیا ہے، اس کا اندازہ اس امر سے کیا جا سکتا ہے کہ انھوں نے لفظ ہوس کے معنی ہی بدل دیے یا کم از کم اس کی کثافت کو دور کر دیا۔

اسلامی تعلیمات میں تخلیقِ کائنات "لفظ کُن" سے وابستہ ہے یعنی خدا نے "لفظ کُن" فرمایا اور کائنات پیدا ہو گئی۔ یہاں علما اور صوفیا میں اختلاف ہے۔ بعض علما کا خیال ہے کہ خدا قادرِ مطلق ہے۔ اس لیے عدم سے وجود کر سکتا ہے۔ چنانچہ لفظ "کُن" کے ساتھ اس نے عدم سے وجود پیدا کر دیا۔ فلسفے کی اصطلاح میں عدم سے وجود نہیں ہو سکتا۔ اور وجود معدوم نہیں ہو سکتا۔ صوفی مفکروں کے مطابق حقیقتِ اعلا کے ذہن میں ایک خاکہ تھا۔ فلسفے کی اصطلاح میں "صورِ علمیہ" کہیے جس میں ہر شے اپنے ظاہری اور باطنی خواص کے ساتھ خوابیدہ تھی۔ حقیقتِ اعلا نے اس خاکے کی طرف متوجہ ہو کر فرمایا "کُن" اور دُنیا پیدا ہو گئی۔ یعنی حقیقتِ اعلا نے اپنے مرتبۂ ذات میں سرِ مو تبدیلی نہ فرماتے ہوئے خارج میں ظہور فرمایا ہے اور ہر شے اپنے خواص کے ساتھ پیدا ہو گئی ہے۔ خواجہ حسن نظامی نے اپنے مضمون "حضرت کُن" میں اس اہم نکتے کو اپنے مخصوص اسلوب کے ساتھ ادا کیا ہے:

---

[1] سی پارۂ دل حصہ اول (۱۹۶۵ء) نئی دہلی، ص ۱۲۲

"آدم زاد غلطی کرتے ہیں جو مولانا "کن" کو مردہ تصور کرتے ہیں۔ وہ زندہ ہیں اور
ہر روز تجلیاں نازل کرتے ہیں۔ یہ پُرانا کارخانہ روز و شب نئے رنگ بدلتا ہے۔"[1]

قطع نظر اس سے کہ اس تحریر سے تخلیقِ عالم کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے یہ "کُلَّ یومٍ هُوَ فی شان" کی دلکش تفسیر بھی ہے۔ زندگی کے مائل بہ ارتقا ہونے کا اس سے زیادہ کیا ثبوت ہو سکتا ہے کہ وہ ہر روز نئی تجلیاں دکھاتے ہیں۔ خواجہ صاحب نے "کن" سے قبل حضرت اور مولانا کے خطابات کا اضافہ کیا ہے۔ یہ تمثیلی اندازِ تحریر نہیں۔ اس میں بے پناہ معنویت ہے۔ اس اندازِ فکر سے، ایک تو اس کے رشتے وحدت الوجود سے مل جاتے ہیں۔ دوسرے "کُن" کی عظمت اور بزرگی کا اظہار بھی ہوتا ہے۔ کُن کو زندہ قرار دے کر اس میں معانی کی کئی تہوں کو یکجا کر دیا گیا ہے ایک تو یہ کہ دنیا مائل بہ ارتقا ہے۔ متحرک اور فعال ہے یعنی محض بے روح جامد مادّہ کا نام دنیا ہے۔ اس میں خودکاری کی خصوصیت ہے۔ دوسرے یہ کائنات محض مادّی نہیں بلکہ اس میں زندگی رقصاں ہے۔ غالب نے بھی اس نکتے کو شعری پیکر عطا کیا تھا۔

آرائشِ جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیشِ نظر ہے آئینہ، دائم نقاب میں

وحدت الوجود اور اس کے متعلقات کو تسلیم کرنے سے اس کے منطقی نتیجوں کو بھی تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ خواجہ صاحب کی شخصیت اور ان کی تحریروں میں اس کی جلوہ گری ملتی ہے۔ اس تصور میں کائنات عینِ حق ہے۔ اس لیے مقدس ہے اور قابلِ تعظیم و محبت بھی ہے۔ انسان بھی عین ہے اور وہ اشرف المخلوق بھی ہے۔ اس لیے بے حد مقدس اور بزرگ تر ہے عظمتِ انسانی اور کائنات کی تقدیس کا جو دلآویز تصور وحدت الوجود نے دیا۔ وہ آپ اپنی مثال ہے۔ خواجہ صاحب کی تحریروں میں ان اخلاقی قدروں کی جھلک ملتی ہے، جو اس نظریے کے بطن سے پیدا ہوتی ہے۔ اس لیے ان میں وہ قوتِ شفا اور توانائی ہے جو غموں کی دھوپ میں جھلسے ہوئے انسان کو امید و صحت عطا کرتی ہے۔ خواجہ حسن نظامی نے معمولی موضوعات سے غیر معمولی نتیجے اخذ کیے ہیں۔ وہ وحدت الوجودی فکر اور ان کی ذہانت کا ثمرہ ہے۔ "سیم لا"۔ "گلاب تمھارا کیکر ہمارا"۔ "اُلّو"۔ "نقطہ"۔ "دیا سلائی"۔ "مچھر"۔ "مکھی"۔ "لمپ"۔ "لالٹین"۔ "روئی"۔ "دامِ مگس"۔ "فٹ بال" وغیرہ مضامین ایسے ہیں جو ہیں ایک

---

[1] سی پارۂ دل حصہ اوّل (۱۹۶۵ء) نئی دہلی، ص ۳۱۴

نئی معنویت اور جمالیاتی کیفیت کا احساس دلاتے ہیں۔

خواجہ حسن نظامی کا دماغ اچھے فنکار کا اور دل سچّے صوفی کا دل تھا۔ ان کی آنکھ مصوّر کی آنکھ تھی۔ انھوں نے ان سب صلاحیتوں سے اپنے فن کی صورت گری میں خوب کام لیا ہے۔ اس لیے ان کی تحریروں میں ہم جس خواجہ حسن نظامی سے ملتے ہیں وہ ایک زبردست صاحبِ طرز تخلیقی شخصیت ہے۔ جوں جوں وقت گزرتا جائے گا، ان کی اہمیت کا احساس بھی عام ہوتا جائے گا۔

ہر فن پارہ ادیب کی شخصیت، اُس کے ماحول اور میڈیم کی تخلیقی نمود سے وجود میں آتا ہے۔ اگر استعارے کی زبان میں بات کہنے کی اجازت ہو تو میں کہوں گا کہ تخلیق ایک تلوار ہے۔ حسنِ بیان تلوار کی دھار" اور" انفرادیتِ حسنِ بیان اُس کی دھار کی آب ہے۔" آب تلوار کی دھار کی ہو یا موتی کی بہر حال آب "آب" ہوتی ہے۔ اور یہی اُسلوب ہے۔

اُسلوب پر مصنّف کے مقصد، مزاج، مُخاطب، موضوع اور مواد کا اثر بھی ہوتا ہے۔ یہ سب عناصر اور عوامل کبھی شعوری اور کبھی غیر شعوری طور پر اسلوب کو متاثر کرتے ہیں۔ رینے ویلک اور آسن ویرن نے اسلوب کے محرکات اور عوامل کے باہمی رشتوں کے تناظر میں بحث کر کے اُسلوب کی درجہ بندی کی ہے۔ اُن کا خیال ہے کہ لفظوں اور موضوع کے رشتوں کے مطابق، اُسلوب کو تصوراتی اور حسیاتی واضح اور مبہم، ایجازی اور اطنابی، جوشیلا اور پُر سکون، ادنا اور اعلا، نیز سادہ اور آرائشی کہا جا سکتا ہے ــ الفاظ کے باہمی رشتوں کے مطابق، اُسلوب کو چست اور ڈھیلا، چکنا اور کُھردرا، کرخت اور غنائی، رنگین اور بے رنگ قرار دیا جا سکتا ہے۔ الفاظ اور مصنّف کے باہمی رشتوں کے تناظر میں اسے خارجی اور داخلی اُسلوب کا نام دیا جا سکتا ہے اور اُس کی غالب خصوصیت کو سامنے رکھ کر کوئی نہ کوئی نام تجویز کیا جا سکتا ہے۔

لیکن بعض صورتوں میں ایسا کرنا آسان نہیں ہوتا خصوصاً جہاں سارے عناصر پُر اسرار طور پر ایک دوسرے سے اشتراکِ عمل کرتے ہوں۔ یا بہت سے عوامل بیک وقت اثر انداز ہوں تو اس قسم کی درجہ بندی مشکل ہو جاتی ہے۔ ایک بات کے حق میں جتنی دلیلیں دی جا سکتی ہیں۔ اس کے رد میں اس سے زیادہ دلیلیں فراہم کی جا سکتی ہیں۔ خواجہ حسن نظامی کی تحریروں میں ایسی ہی استثنائی صورت نظر آتی ہے۔ انھیں جس رُخ سے دیکھیے نیا رنگ نظر آتا ہے۔ اُن کے اُسلوب کے سلسلے میں یہ کہنا مشکل ہے کہ اس پر کس عنصر یا محرّک کا غالب اثر ہے۔ اب یہ نقّاد پر منحصر ہے کہ وہ خواجہ حسن نظامی کی تخلیق کا آئینہ کس رُخ سے پکڑتا اور اُن کے جلوۂ اُسلوب کا کون سا جلوہ دیکھتا ہے۔

خواجہ حسن نظامی کی تحریروں میں بلا کی وحدت ہے۔ ان کی تحریروں میں مواد اور ہیئت کی دوئی اُسی طرح غلط ہے، جس طرح وحدت الوجود میں وہم غیریت۔ ان کی تحریروں میں ظاہر و باطن کی یک رنگی اور یکسانیت ہے۔ مگر ان کی یک رنگی کے بہت سے شیڈز اور یکسانیت کے کئی العباد ہیں۔ خاکہ ہو یا قلمی چہرہ، روزنامچہ ہو یا خط، مقالہ ہو یا شذرہ سب میں یہی بنیادی خصوصیت جلوہ گر ہے۔ اُردو کے ممتاز صاحبِ طرز ادیبوں میں خواجہ حسن نظامی اپنے اُسلوب کے مخصوص رنگ اور ذائقے کے سبب بہت نمایاں مقام رکھتے ہیں۔

خواجہ صاحب کو زبان پر زبردست قدرت حاصل تھی۔ مگر یہ قدرت ہتھ کنڈا نہیں کرشمہ تھی۔ کرشمہ اس لیے کہ زبان اُن کے یہاں مقصود بالذات نہ تھی بلکہ ذریعہ تھی۔ بلکہ موثر ذریعہ کہیے۔ اس میں شک نہیں کہ انھوں نے زبان کے نئے امکانات کو تلاش کیا۔ ایک طرف فصاحت اور بلاغت کے روایتی تصور کو بدلا اور دوسری طرف زبان کے نئے مزاج کو دریافت کیا۔ انھوں نے عوام اور خواص کی زبان کے فرق کو مٹایا۔ خواص کی باتیں عوام کی زبان میں کیں۔ اور عوام کی زبان کو خواص تک پہنچایا۔ ادبی زبان کے ساتھ بول چال کی زبان کے ذخیرۂ الفاظ سے استفادہ کیا۔ اور مجازی زبان کی بیشتر خصوصیات کو جذب کرلیا۔ واقعہ یہ ہے کہ انھوں نے زبان کے تمام رنگوں کو ایک دوسرے میں تحلیل کرکے ایک نیا کیفِ مرکّب تیار کیا۔ جو اُن سے اور صرف انھیں سے مخصوص ہے

خواجہ حسن نظامی کے اسلوب اور ان کی زبان کو سادہ، سلیس، عام فہم یا فطری کہنے سے بات نہیں بنتی۔ جیسے جادو کو نیلا، پیلا، کالا کہنے سے کام نہیں چلتا۔ جادو جادو ہے اور کچھ نہیں۔ اسی طرح خواجہ صاحب کی زبان اور اندازِ بیان خواجہ صاحب کا ہے اور بس۔ انھوں نے چھوٹے چھوٹے لفظوں سے بڑے اور معمولی فقروں سے غیر معمولی کام لیے۔ لیکن ایک فنکارانہ خوبی اور خوبصورتی کے ساتھ۔۔۔ یہ حسن، زبان کے تخلیقی استعمال کا حسن ہے۔ وہ اپنے پڑھنے والے کو زبان کی سادگی اور خیال کی رفعت سے اتنا مسحور کر لیتے ہیں کہ اُن کے اسلوبیاتی حربوں تک نظر پہنچ ہی نہیں پاتی حقیقت یہ ہے کہ ان کی تحریروں میں بیشتر شعری محاسن موجود ہیں۔ مگر ایک خاص شعورِ نثر کے ساتھ۔

خواجہ صاحب کے مفرد الفاظ، ان کے مخصوص دروبست اور چھوٹے چھوٹے فقروں میں ایک دھیما دھیما ترنم ہے۔ یہ ترنم حروف کی غنائیت، الفاظ کی موسیقیت، تکرار، تجنیس اور مقفّیٰ الفاظ کے آہنگ پر مشتمل ہے۔ خواجہ صاحب کے بارے میں اتنی بات ہر شخص جانتا ہے کہ وہ "سماع" کے

رسیا تھے۔ ریڈیو کی دھنوں پر دادِ فکر دیتے تھے۔ موسیقی کا یہی جادو اُن کی تحریروں کی جان ہے۔ یہ آہنگ ان کی تحریروں میں الفاظ کے انتخاب اور فقروں کے دروبست سے ابھرتا ہے۔ وہ تخلیقی رو میں کئی کئی پُر آہنگ فقرے مسلسل لکھتے چلے جاتے ہیں۔ اور بعض اشعار بھی نوکِ قلم پر جاری ہوجاتے ہیں۔ مگر یہ جذبے کی شدّت اور خیال کے بہاو کا فطری نتیجہ ہوتے ہیں، آرائشی نہیں۔ مثلاً خواجہ صاحب نے "بھگت کے دیس میں آبھگوان" میں لکھا ہے:

"شوکت والے۔ طاقت والے توپوں اور سنگینوں والے، دکھ کے کرتا، سُکھ کے پربیت۔ تیرے بھوکے تیرے پیاسے۔ یہ ہے اچھا تو ہو پاس۔ پھول بھی تو خار بھی تیرا۔ نور بھی تو نار بھی تیری۔ آنکھیں میری سب کچھ تیرا من کے اندر ڈیرا تیرا۔ بس میں آبھگوان"[1]

قطعِ نظر اس سے کہ اس اقتباس میں مقفیٰ الفاظ کا متواتر آہنگ ہے۔ مگر اس میں نثری آہنگ سے زیادہ نمایاں آہنگ بھی موجود ہے۔ عروضی اصطلاح میں اس کو فعلن فعلن یا فعلُ فعولن کی تکرار کا آہنگ کہا جاسکتا ہے۔ پورا اقتباس اسی نوعیت کا ہے۔ "مدنی شیام سندر کی مُرلی" کا آغاز اس طرح ہوا ہے:

"شام نے مرلی بجائی کس طرح مچ گئی گھر گھر دہائی کس طرح
ہر کی مرلی ہر کے اندر باجتی ہر کی ہے ہر سے رسائی کس طرح
زلفوں والے یتیم پیارے یثرب باسی موہن کنہیا کی بانسری کی
بلہاری۔ حجازی پربت پر کھڑے ہوکر ایسی بجائی کہ جنم جنم کے دکھ کلیش دور ہوگئے"[2]

یہاں یہ امر قابلِ توجہ ہے کہ ان اقتباسات میں جو باقاعدہ آہنگ ہے اور اشعار ملتے ہیں، وہ کسی کاوش کا نتیجہ نہیں۔ بلکہ جذبے کے دباؤ، خیال کے دباؤ اور لاشعور کی مہک کا نتیجہ ہیں اور اسی لیے ان کی نثر کے مزاج سے بنیادی طور پر ہم آہنگ ہیں، بلکہ یوں کہیے کہ اُس کا ناگزیر حصّہ ہیں۔

ہر فن پارہ پُر اسرار تخلیقی عمل سے گزر کر وجود میں آتا ہے۔ فن کی بنیادی خصوصیت یہ ہے کہ اُس سے محرّکاتی عناصر بڑی حد تک غائب ہوکر ادراکی عناصر کو جنم دیتے ہیں۔ ادراک، جذبے اور تخیّل

---

[1] سی پارۂ دل، ص ۸۹
[2] سی پارۂ دل، ص ۱۰۲

کی لہروں میں تبدیل ہو کر فن کو فن بناتا ہے۔ خواجہ صاحب کی تحریروں میں جذبات کا وفور اور تخیل کا نور ہے۔ جذبے سے فن میں گرمی اور روشنی پیدا ہوتی ہے۔ تخیل سے گہرائی اور گیرائی۔ افکار کی تازگی کے لیے جذبہ ضروری ہے اور اس کی بالیدگی کے لیے تخیل۔ تخیل، ادراک اور جذبے کی لہروں کو نئی صورتیں عطا کرتی اور نئے سانچوں میں ڈھالتی ہے۔ چنانچہ خواجہ صاحب کے اسلوب میں جذبے کا وفور اور تخیل کا نور تخلیقی زبان کی صورتوں میں جلوہ گر ہے۔ ان کے یہاں اتنی بے پناہ ترسیلی قوت کے باوجود زبان ایک طرف قواعد کے سخت اصولوں سے بے نیاز ہے اور دوسری طرف تشبیہوں، استعاروں، کنایوں، پیکروں اور علامتوں کا گہوارہ ہے۔ بادی النظر میں یہ سارے حربے شاعری کے حربے ہیں۔ خواجہ صاحب کا کمال یہ ہے کہ ان کے ہاتھوں میں الفاظ کا لوہا موم کی طرح پگھلنے لگتا ہے اور اظہار کے خالص شعری سانچے بن جاتے ہیں۔ ان کے بیان کی سادگی اور زبان کی معصومیت ان شعری لوازمات کی طرف متوجہ ہونے نہیں دیتی۔ جو بنیادی طور پر ان کے اُسلوب کی دلکشی اور انفرادیت کی اساس ہیں۔ انھوں نے "کانا باتی" کے دیباچے میں اپنی تحریروں کے بارے میں لکھا ہے:

> "بجلی کی کلیں، لہروں کے پروں پر، میری آواز کو بٹھا کر ساری دنیا میں پھیلا دیتی ہیں۔ پہاڑوں میں، دریاؤں میں، شہروں میں، ہر جگہ میری آواز جاتی ہے۔ میری آواز سورج کی دھوپ اور چاندنی اور ہوا کی طرح ہر جگہ پہنچ جاتی ہے۔۔۔ اپنی آواز کو ہر جگہ پہنچا دیکھ کر مجھے ماننا پڑتا ہے کہ خدا بھی ہر جگہ موجود ہو سکتا ہے۔"[۱]

اس اقتباس میں لہروں کے پروں پر آواز کا بیٹھنا اور اُس کا دھوپ اور چاندنی بن جانا خالص استعاراتی اظہار ہے۔ مگر یہاں یہ نکتہ قابلِ غور ہے کہ انھوں نے غیر شعوری طور پر شعری استعاروں اور نثری استعاروں کے فرق کو ملحوظ رکھا ہے۔ ان کی تحریروں میں جو استعارے اور تشبیہوں کا کام بھی کرتے ہیں استعاروں کا یہ نثری استعمال ان کے شعورِ اُسلوب اور مزاج کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔

خواجہ صاحب الفاظ سے رنگوں کا کام لینے کا ہنر بھی جانتے ہیں۔ انھوں نے اپنی تحریروں میں منظر نگاری کو محاکات اور محاکات کو متحرک اور مسلسل پیکروں کے ذریعہ مصوری سے آگے پہنچایا ہے اُن کے ایک مضمون "سمندر چاند میں" کا ایک منظر نامہ اس طرح سے ہے:

---

[۱] کانا باتی، ص

"میاں سمندر کی ہوس دیکھو۔ چاند کو آغوش میں لینے کی خاطر کیا کیا نشیب و فراز دکھا رہا ہے۔ بیچاری بھولی بھالی چاندنی دام میں آکر قریب آتی ہے۔ تو وہ ایک لمبا سانس لے کر پکڑنے کو لپکتا ہے۔ وہ بچ کر بھاگتی ہے تو آپ جوش میں بھرے ہوئے پیچھے دوڑتے ہیں۔ مگر وہ ہاتھ نہیں آتی اور چمکتی جھلکتی صاف نکل جاتی ہے۔"[1]

یہاں سمندر کو "اژدہا" اور چاندنی کو چڑیا کہا گیا ہے۔ یہ خالص استعاراتی انداز بیان ہے اور تمثیلی بھی۔ سمندر کا اپنی ہوس کی تسکین کے لیے تعفن آمیز لمبا سانس لینا اور جوش میں بھر کر اُس کے پیچھے دوڑنا اور بھولی بھالی چاندنی کا اُس کے دامِ ہوس سے بچ کر بھاگنا، چمکتی جھلکتی ہوئی صاف بچ کر نکل جانا ایک ایسا منظر نامہ ہے، جو زنجیر کی کڑیوں کی طرح پیکروں کو ایک خاص لڑی میں پروتا ہے۔ ان پیکروں کی نوعیت پر غور کرنے سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ متحرک اور رنگین ہیں۔ اور ان کا مزاج نیز عمل خالص شعری نہیں بلکہ نثری ہے یہ بات غور طلب ہے کہ یہاں سمندر اور چاندنی کیا واقعی محض سمندر اور چاندنی ہیں؟ اگر اتنی سی بات ہے تو کوئی خاص بات نہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ خواجہ صاحب نے سمندر اور چاندنی کو ذی روح اشیا کے افعال اور اوصاف سے متصف کیا ہے۔ اس لیے یہ دونوں دو متضاد کیفیتوں اور قوتوں کے نمائندے ہیں۔ سمندر ہوس اور ظلم کا نمائندہ ہے۔ چاندنی معصومیت اور شرافت کی نمائندگی کرتی ہے۔ خارجی سطح پر ان کے جو معانی ہیں وہ تو ہیں ہی۔ مگر داخلی سطح پر معانی کی ایک زیریں لہر ہے۔ جو دراصل فنکار کے بنیادی مقصد کی ترجمان ہے۔ اور جو قاری کے ذہن پر تلازموں کی مدد سے ایسے دروازے کھولتی ہے جہاں سے خیر و شر کی کشمکش صاف نظر آتی ہے۔ خواجہ صاحب کے اُسلوب کا کمال یہ ہے کہ اس سے ایک طرف ذہن کو جمالیاتی انبساط اور دوسری طرف بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ ایسی بصیرت جو شر سے نفرت دلاتی ہے اور خیر کی طرف مائل کرتی ہے۔

خواجہ صاحب کے اُسلوب کا کمال وہاں نقطۂ عروج کو پہنچتا ہے، جہاں انھوں نے اسرارِ معرفت کو رنگِ مجاز میں پیش کیا ہے اور تصوف کے حال کو مقام اور مقام کو حال بنا دیا ہے۔ شیخ اکبر محی الدین ابنِ عربی نے جس فلسفے کو علمی انداز میں پیش کیا تھا، خواجہ صاحب نے اس کو تخلیقی رنگ میں پیش کیا۔ تصوف کا ایک خاص مسئلہ، وجود اور موجود کی نسبت کی نوعیت ہے۔ مختصراً کہا جاسکتا ہے

---

[1] سی پارۂ دل، ص

کہ وحدت الوجودی نقطۂ نظر کے تحت یہ رشتہ عالم و معلوم اور خالق و مخلوق کا ہوتے ہوئے بھی "عینت" کا ہے۔ اگرچہ وجود اور موجود ایک سے زیادہ نہیں مگر موجود تنزّلات اور تعینّات کی صورت میں نمودار ہے۔ اس لیے نظری ہی سہی دُوری اور جُدائی لازم ہے۔ جدائی بہرحال جدائی ہے۔ خواجہ صاحب نے مجازی اور حقیقی جدائی کا تقابل کرتے ہوئے "الف خالی" میں لکھا ہے:

"آہ اب خالی ہوں ۔۔۔ بچے بھی خالی کہہ کر پکارتے ہیں۔ اس کی قسمیں ہیں پہلی قسم اُس ہجر کی ہے، جس میں آرزوئے وصل ہوتی ہے۔ اور دوسری وہ ہے جو وصل کے بعد پیش آتی ہے۔ یہ بہت سخت اور ناقابلِ برداشت ہے۔ پہلی قسم میں شوق اور اشتیاق ہوتا ہے۔ ارمانوں کے ولولے طوفان اُٹھاتے ہیں۔ آنکھوں کو رُلاتے ہیں۔ آنسو برساتے ہیں۔ دل میں تڑپ ہوتی ہے۔ وہ گذشتہ شوق کو سامنے لاتا ہے۔ تخیّلات و تصوّرات کے نقشے بنواتا ہے۔ اُن کے ہاتھوں میں چُھریاں دیتا ہے۔ اور دل و جگر پر چرکے لگواتا ہے۔"[۱]

ظاہر ہے کہ یہاں ہجر کی پہلی صورت مجازی اور دوسری حقیقی ہے۔ ہجر کی حقیقی صورت تصوّف کی اصطلاح میں مرتبہ تنزلات و تعینّات ہے۔ یہ مرتبۂ ذات سے مرتبۂ صفات کا سفر ہے۔ جسے عارفوں نے جسم، دل اور روح کی منزلوں سے اور بعض نے عالمِ ناسوت، عالمِ جبروت، عالمِ لاہوت اور عالمِ ہاہوت کے مقامات سے تعبیر کیا ہے۔ خواجہ صاحب نے مرتبۂ صفات جسم اور ناسوت کی منزل کو ہجر قرار دے کر موجود کا وجود سے۔ رشتۂ عینت ظاہر کیا ہے اور انسان کو "عشقِ" الٰہی کا درس بھی دیا ہے۔ مجاز کے آئینہ میں حقیقت کی تصویریں سجانا خواجہ صاحب ہی کا کام ہے۔ خواجہ صاحب نے "الف خالی" ہی میں ایک جگہ لکھا ہے:

"حروف جتنے ہیں سب اپنے حال میں مست ہیں۔ ایک دوسرے کا کوئی شریک نہیں۔ الف کو ب سے غرض نہیں۔ ب ت سے سروکار نہیں رکھتی۔ ت ج اور دال سے بے تعلق ہے۔ لیکن مکانی مقابلہ پیش آتا ہے تو یہ سب حروف آپس میں مل جاتے ہیں اور موقع موقع سے کمیں گاہوں میں پرے جما کر نمودار ہوتے ہیں۔"[۲]

---

[۱] سی پارۂ دل، ص ۲۶۸

[۲] سی پارۂ دل، ص ۲۶۴

یہاں ذرا سا غور کرتے ہی معانی کی کئی تہیں نمودار ہوتی ہیں۔ اس کا سبب یہ ہے کہ اس اقتباس میں الف، ب محض الف ب نہیں بلکہ علامتیں ہیں۔ ان حروف کا علامت ہونا اس اَمر سے بھی ظاہر ہے کہ یہاں یہ نہ لغوی معانی رکھتے ہیں، نہ ہی دلالتِ وضعی کے تحت استعمال ہوئے ہیں۔ بلکہ یہ بعض روحانی، ماورائی اور وجدانی تصوّرات کی نمایندگی کرتے ہیں — پہلی نمایندگی تصوّف کی سطح پر اور دوسری سماجی احساس کی سطح پر ہے — تصوّف کی سطح پر الف، ب، ج، د تکثر کی نشانیاں ہیں "لیکن مکانی مقابلہ پیش آتا ہے تو حروف آپس میں مل جاتے ہیں" وحدت کی طرف اشارہ ہے۔ گویا خواجہ صاحب نے اپنے خاص رنگ میں وحدت میں کثرت اور کثرت میں وحدت کی طرف اشارہ کیا ہے۔ سماجی احساس کی سطح پر الف، ب، ج، د مختلف افراد ہیں، لیکن "مکانی مقابلہ" کے موقع پر پرے جا کر نمودار ہوتے ہیں تو ایک عظیم الشان انسانی معاشرے کو جنم دیتے ہیں — الف، ب، ج، د طلسمی حرف بن گئے ہیں۔ جو اقتباس کے مخصوص سیاق و سباق میں تلازموں کی ایک دلکش قوسِ قزح بناتے ہیں۔

خواجہ حسن نظامی کا فن مواد اور ہیئت کی ایک ایسی ناقابلِ تقسیم اکائی ہے جس میں جذبات کا وفور اور تخیّل کا نور ہے۔ اُسلوب کے سارے عناصر اور عوامل ایک دوسرے میں تحلیل ہو گئے ہیں، جس سے جمالیاتی کیفیت اور روحانی بصیرت حاصل ہوتی ہے۔ اور اسلوب کی لسانی سطح پر جو استعاروں، پیکروں، علامتوں اور تمثیلی انداز کا آئینہ دار ہے مگر نثر کی بے پناہ ترسیلی قوت کے ساتھ۔ آخر میں اپنی گفتگو خواجہ صاحب کے ان الفاظ پر ختم کرتا ہوں:

> "میں مضامین کے عنوان اور کتابوں کے نام رکھنے میں کمال رکھتا ہوں، اگرچہ میرے بعض مضامین کے عنوانات اور کتابوں کے نام چھچھورے کہے جا سکتے ہیں، اور بھاری بھر کم اور باوقار لوگ ان کو وقعت نہیں دیتے۔ مگر میں ان کے وقعت کرنے کا محتاج ہونا نہیں چاہتا۔ وہ وقعت کریں یا نہ کریں۔ میں جس آنے والے زمانے کے لیے یہ جدّتیں کرتا ہوں وہ ان چیزوں کی وقعت کرے گا۔"[1]

---

[1] کانا باتی (دیباچہ)

# مسعود حسین خاں: مُرقّع نگاری

مُرقّع نگاری ایک فن ہے۔ جس کا موضوع فرد یا شخص ہے۔ اور جس کا دائرہ اس کی صورت اور سیرت پر محیط ہوتا ہے۔ یوں تو ہر ادبی اظہار، فنکار کے ذہن کی آواز ہوتا ہے لیکن مرقّع میں ذہن کے ساتھ ضمیر بھی شامل ہوجاتا ہے۔ اس لیے مرقّع نگار صرف سچ کہتا ہے اور سچ کے سوا کچھ نہیں کہتا۔ اور اس سچ کا انحصار فنکار اور فرد کے تعلقات کی نوعیت پر ہوتا ہے۔ مرقّع نگاری کا فن سوانح نگاری نہیں، مگر اس سے الگ بھی نہیں۔ اس میں سوانحی رنگ ہوتا ہے مگر یہ خالص سوانح نگاری بھی نہیں۔ یہ خود نوشت نہیں، مگر اس سے جدا بھی نہیں۔ اس میں خود نوشت کا آہنگ ہوتا ہے مگر اپنے رنگ میں۔ یہ تاریخ نگاری نہیں، مگر اس سے کلیتاً بے نیاز بھی نہیں۔ اس لیے مُرقّع کے ڈانڈے ایک طرف سوانح نگاری، خود نوشت اور تاریخ نگاری سے ملتے ہیں اور دوسری طرف یہ ایک آزاد، خود مکتفی اور جمالیاتی اظہار ہے، جس میں معروضیت اور موضوعیت، داخلیت اور خارجیت نیز سراپا نگاری و سیرت نگاری کا حسین امتزاج ہوتا ہے۔ مرقّع نگاری ایک ایسا آئینہ ہے، جس میں فرد اپنی خارجی اور داخلی خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ دکھائی دیتا ہے۔ مرقّع نگاری کے ذیل میں، وہ قلمی چہرے اور کردار بھی آتے ہیں، جو باقاعدہ خاکے یا مرقّعے نہیں سمجھے جاتے۔ لیکن اپنی بنیادی خصوصیات کی بنا پر مرقّعوں سے الگ بھی نہیں ہوتے۔ ایسے بے ساختہ پورے یا ادھورے مرقّعے عام طور پر خود نوشتوں میں نظر آتے ہیں۔ اور فرد و فنکار کے تعلق کی روشنی میں اپنی خصوصیات کا انکشاف کرتے ہیں۔ فنکار خود نوشت میں کسی شخص پر معروضی انداز سے اظہارِ خیال نہیں کرتا، بلکہ وہ فرد کو برتنے، اس سے معاملہ کرنے میں جیسا پاتا ہے اس کو ویسا ہی پیش کر دیتا ہے۔ خود نوشت کی بنیاد ذاتی

تجربوں پر ہوتی ہے۔ اس لیے کسی خود نوشت کے مرقعوں میں بھی ذاتی تجربوں کا گہرا رنگ ہوتا ہے۔ — پروفیسر مسعود حسین خاں صاحب نے اپنی خود نوشت میں ہلکے گہرے، پورے اور ادھورے بہت سے مرقعے لکھے ہیں، جن کی پیش کش میں مسعود صاحب نے فنکارانہ دیانتداری سے کام لیا ہے۔

مسعود صاحب نے یوں تو اپنی اوائل عمری کا ذکر کرتے ہوئے اپنے خاندان کے افراد اور دیگر اشخاص کا ذکر کیا ہے۔ اس تذکرے میں کہیں وہ "سرسری اس جہان سے گزرے" کے مصداق نظر آتے ہیں اور کہیں ہر جا جہان دیگر" کے رنگ میں دیر تک صورت و سیرت کی تصویر بناتے ہیں۔ نانی اماں یا بی، مسعود صاحب کے خاندان کی ایک بزرگ اور معمر خاتون تھیں۔ موصوفہ مسعود صاحب کی اہلیہ کی حقیقی نانی تھیں۔ ان کی شخصیت کے کئی پہلوؤں نے مسعود صاحب کو متاثر کیا ہے۔ اس لیے مسعود صاحب نے "بی" کا مرقع اس طرح سجایا:

> "بتورہ کے بڑے گھر کی سب سے عظیم شخصیت نانی صاحبہ یا "بی" تھیں۔ میری ابتدائی زندگی پر اُن کا گہرا اثر رہا ہے۔ وہ ایک عجیب و غریب شخصیت کی مالک تھیں۔ ولایتی رنگ روپ، گوری چٹی، کرنجی آنکھیں اور گراں ڈیل، جس محفل میں بیٹھتیں، چھا جاتیں۔ حقے کا ہر وقت تازہ رہنا ضروری تھا۔ وہ پڑھی لکھی تو معمولی تھیں، لیکن علمِ مجلسی سے اچھی طرح واقف تھیں۔ مردوں تک کے کان کاٹتی تھیں[1]"۔

اس مرقع میں 'بی' کی شخصیت مجسم ہو کر سامنے آجاتی ہے جس سے ایک طرف ان کی وجاہت اور دوسری طرف ذہانت کا پتا چلتا ہے۔ لیکن یہ تحریر تاثراتی انداز کے سراپا کی طرف اشارہ کرتی ہے، جس میں ایک رنگِ عقیدت بھی شامل ہے۔ اگر مسعود صاحب اسی پر اکتفا کر لیتے تو وہ اس مرقع کو ذاتی تجربے کے رنگ سے محروم کر دیتے۔ یہ خود نوشت کا آرائشی حصہ تو ہوتا لیکن اس میں سیرت نگاری کا وہ جمال نہ ہوتا، جو ذاتی تجربے یا لاگ اور لگاؤ کی کیفیت سے پیدا ہوتا ہے۔ مسعود صاحب نے اس بات کا اعتراف کیا ہے کہ ان کی ابتدائی زندگی پر 'بی' کا گہرا اثر رہا ہے۔ مرقع کا اگلا حصہ اس راز کا انکشاف کرتا ہے، جس میں مسعود صاحب نے 'بی' کے کردار کے ایک اہم پہلو کی طرف اشارہ کرتے ہوئے لکھا ہے:

---

[1] وردِ مسعود۔ خدابخش اورینٹل پبلک لائبریری پٹنہ ۱۹۸۸ء ص ۱۶

"ڈاکٹر امیروا (ڈاکٹر محمد امیر خاں) کا بھابی کہتے منہ سوکھتا تھا اور وہ طبیب کی حیثیت سے انھیں ہیچ پوچ سمجھتیں۔ اُن کے تجویز کردہ ہر نسخے کو "چخنے دت" کہہ کر رد کردیتیں۔ طبّی معلومات رکھنے کے علاوہ چھوٹی موٹی سرجن بھی تھیں۔ دور دراز دیہات سے لوگ، ٹوٹے ہوئے ہاتھ پیر جڑوانے آتے۔ آج بھی قائم گنج میں اُن کی اس مہارت کے قائل مل جائیں گے، جنھوں نے ان کے گھاٹ طرقوں کے ضرب و کرب جھیل کر اپنے اُترے ہوئے کولھے یا بازو ٹھیک کرائے ہیں۔ اس قسم کے علاج کے لیے جب کوئی دیہاتی پھنستا تو گھر کے بچّوں کے لیے جشن کا سماں بندھ جاتا۔ پہلے اس کو فرش پر لٹایا جاتا۔ پھر گھر کے ملازمین کی جس قدر کمک مل سکتی تھی، وہ حاصل کرکے، اس کو گانٹھ لیا جاتا، اس طرح کہ ہل ڈل بالکل نہ پائے۔ پھر نانی صاحبہ ڈنڈا لے کر آتیں، حکم ہوتا کہ منہ پر رومال ڈال کر پڑے کا التزام لازم ہے۔ اس طرح وہ بیچارا جلاد کی شقاوت کا نظارہ تک نہیں کرسکتا تھا۔ اس کے بعد، عضو کی مناسبت سے ڈنڈے کا سہارا لے کر، ہلکا یا بھاری پانو رکھا جاتا۔ اس دوران مظلوم درد سے بے قرار ہوکر چنچیا تو ڈانٹ پڑتی اور پانو کا وزن بڑھا دیا جاتا۔ وہ جس قدر بلبلاتا اور دیّا رام مرگیا کی آواز بلند کرتا۔ اس کے عضو کو کچلنے کا عمل اتنا ہی تیز کردیا جاتا۔ غرض اس دھما چوکڑی میں کہیں ہڈیوں سے چٹ یا کھٹ آواز آتی، اعلان کیا جاتا کہ ہڈی بیٹھ گئی ہے۔ گرفت ڈھیلی کردی جائے اور دباؤ بھی۔ مریض اس عمل سے فارغ ہوکر ادھ مرا سا ہوجاتا۔ پھر اسے ملنے کی دوائیں تجویز کی جاتیں وہ روتا ہوا جاتا، لیکن ہفتے عشرے کے بعد دعائیں دیتا، ہنستا ہوا آتا۔"[1]

اس مقام پر مسعود صاحب نے واقعہ نگاری اور سیرت نگاری کا حق ادا کردیا ہے جس میں حقیقت نگاری کے ساتھ رنگِ مزاح بھی شامل ہے۔ اگر ہڈی بٹھانے کا عمل سپاٹ انداز میں ہوتا تو بے کیف و بے مزہ ہوتا لیکن انھوں نے کہیں الفاظ سے اور کہیں اندازِ بیان سے اس واقعہ میں مزاح کی جو کیفیت پیدا کی ہے، اس سے "بی" کا مرقّع اور دلکش ہوگیا ہے۔ اس مقام پر "بی" کی شخصیت کے جادو اور

---

[1] ایضاً ص ۱۶، ۱۷

مسعود صاحب کے اسلوب کے سحر کو الگ الگ کرنا اور پہچاننا مشکل ہے۔ چونکہ مسعود صاحب اپنے بچپن میں ہڈی بٹھانے کے عمل کے عینی شاہد، تماشائی بلکہ فریق ہیں۔ اس لیے اُن کے بیان میں ذاتی تجربے کا رنگ شامل ہے، جس نے "بی" کے مرقع کو جیتا جاگتا پیکر" بنادیا ہے۔

اسی نوعیت کا ایک دلکش مرقع ڈاکٹر امیروا (ڈاکٹر محمد امیر خاں)، کا ہے۔ وہ فوج میں گھوڑوں کی ڈاکٹری کے فرائض انجام دے کر اپنے وطن قائم گنج میں واپس آ گئے تھے۔ اور بقول مسعود صاحب "چوپاؤں" کی جگہ "دوپاؤں" (یعنی انسانوں کا) کا علاج کرنے لگے تھے۔ ڈاکٹر امیروا کس انداز کا علاج معالجہ کرتے تھے۔ اس کا اندازہ کرنے کے لیے قمرو خاں کی ڈاڑھ کے درد کا واقعہ لکھنا کافی ہے۔ مسعود صاحب نے لکھا ہے:

> "محلّے کے قمرو خاں کی خاں کی ڈاڑھ میں سخت درد اُٹھا۔ ڈاکٹر صاحب کے پاس پہنچے۔ وہ گھر میں جاکر اندر سے زنگ خوردہ زنبور لائے۔ کہا منہ کھولو، اور درد والی ڈاڑھ کے قریب کی اچھی ڈاڑھ زنبور سے پکڑلی۔ اب قمروا لاکھ چلّائیں، دو جھٹکوں میں اچھی ڈاڑھ زنبور سے مروڑ کر کھینچ لی۔ جب قمروا نے واویلا مچایا تو کہنے لگے اب دوسری ڈاڑھ خود بخود اچھی ہو جائے گی" ــــ "بازار کے مطب میں جہاں وہ جاتے تھے، ایک لڑکا دوا کی خشک شیشیوں میں پانی ڈال کر انھیں ہلاتا اور مکسچر تیار کردیتا۔ ان کے علاج سے جو بھی اچھا ہو جائے اسے ہوالشافی کا معجزہ سمجھنا چاہیے۔"[1]

قمرو خاں قائم گنج کا ایک جیتا جاگتا کردار تھے۔ انھوں نے ملازمت کے بعد، وقت گزاری کے لیے حکمت وطبابت کا پیشہ اختیار کر رکھا تھا۔ اس میں عبرت اور لذت کے کئی پہلو نکلتے ہیں۔ مسعود صاحب بنیادی طور پر سنجیدہ نثر لکھتے ہیں۔ لیکن قمرو خاں کے ادھورے اور بے ساختہ خاکے میں مزاح کا رنگ بھی ہے۔ انھوں نے یہ مزاح بیانِ واقعہ سے پیدا کیا ہے۔

مسعود صاحب کی ابتدائی زندگی کی یادوں پر قائم گنج چھایا ہوا ہے۔ جس میں میر خاں نظر آتے ہیں، جو ایک آزاد خیال اور صاحبِ ذوق انسان تھے۔ جن سے بقول مسعود صاحب "خنادار" کی روایت کو فروغ ہوا ہے۔ حافظ عطا میاں دکھائی دیتے ہیں، جو فرشتہ خصلت انسان ہیں۔

---

[1] ایضاً ص ۲۴

حکیم مسرور خاں سے ملاقات ہوتی ہے، جن کی وضعداری مشہور ہے۔ خورشید عالم سے ملاقات ہوتی ہے، جو گھروندے بنانے کے کھیل میں خود تو ہمیشہ راج بنتے اور مسعود صاحب کو مزدور بنا لیتے۔ غرض بہت سے چہرے یادوں کے افق پر طلوع ہونے لگتے ہیں۔ مسعود صاحب نے اپنے خاندان کے پس منظر میں اپنے بچپن کی داستان بڑی سادگی، دلربائی اور حقیقت پسندی کے ساتھ سنائی ہے، جس میں واقعہ نگاری اور کردار نگاری کا رنگ و آہنگ شامل ہے۔ یوں تو یہ سارے مرقعے دلآویز ہیں لیکن وہ مرقعے خاص اہمیت رکھتے ہیں، جن میں رنگِ مزاح بھی شامل ہے۔ سَوَن خاں کا کردار اسی نوعیت کا ہے۔ اس لیے سَوَن خاں کا مرقّع قاری کی توجہ اپنی طرف مبذول کرا لیتا ہے۔ مسعود صاحب نے لکھا ہے:

"محلے کے ایک ٹھیٹھ پٹھان سَوَن خاں بھی تھے۔ وہ "نیم تلے" کے سامنے کے پھاٹک کے احاطے میں رہتے تھے۔ عمر ساٹھ کے پیٹے میں تھی لیکن دانت گر جانے کی وجہ سے بہت پہلے منہ پوپلا ہو گیا تھا۔ ہر وقت اضطراری کیفیت میں رہتے اور اس قسم کی حرکتیں بھی کرتے تھے۔ وہ ہمارے مردانہ مکان کی نشست کے مستقل حاضرین میں تھے۔ اُنھیں غصہ دلانا بہت آسان تھا۔ ذرا سی بات میں بھڑک اُٹھتے۔ اُس وقت اُن کی ٹھوڑی کپکپانے لگتی۔ بعض اوقات ہم لوگ صرف یہ دلچسپ منظر دیکھنے کے لیے ان کو غصہ دلایا کرتے تھے۔ غصے کی انتہائی کیفیت میں وہ ایک دم مونڈھے سے اٹھ کھڑے ہوتے۔ اور اپنا چمڑودا جوتا اتار کر اپنا سر پر تڑ تڑ مارتے اور کہتے جاتے۔ "اب اگر سونا تمھارے یہاں آئے تو اس میں کھلانا جس میں کتا کھاتا ہے۔" اس کے بعد یہ جا وہ جا۔ چند روز تک اُن کی غیر حاضری رہتی۔ اس کے بعد پھر وہ اسی طرح چلے آتے، جیسے کچھ ہوا ہی نہ تھا۔ ہم لوگوں میں آپس میں اشارے ہوتے کہ سَوَن چچا کی چاند کو اب کچھ دنوں تک آرام کر لینے دو تھوڑے دنوں کے وقفے سے یہ عمل پھر شروع ہو جاتا۔"[1]

سَوَن خاں کے مزاج کی سادہ لوحی، زود رنجی اور بے ریائی ان کو کیسا تماشا بناتی ہے، اس کا اندازہ مسعود صاحب کی تحریر سے ہو جاتا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ مسعود صاحب نے اپنی خود نوشت میں ایسے

---

[1] ایضاً ص ۲۶

کرداروں کو لازوال بنادیا ہے، جن کی حرکات و سکنات مضحکہ خیز ہوتی ہیں۔ مگر یہ کردار تخیلی نہیں، بلکہ اسی دنیا کے ہیں۔ اور ہر جگہ پائے جاتے ہیں۔ مسعود صاحب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے ایسے دلچسپ کرداروں کا اپنے گرد و پیش سے انتخاب کرلیا ہے۔ اور مزاح کے اسلوب میں ان کی کامیاب مرقع نگاری کی ہے۔ جن کو پڑھ کر ہنسی بھی آتی ہے اور عبرت بھی ہوتی ہے۔

مسعود صاحب نے بعض ایسے کرداروں کو بھی پیش کیا ہے، جو اپنے معاشرے کی عکاسی کرتے ہیں اور قصباتی سماج کے آئینہ دار ہیں۔ ان میں سے بعض کردار سماج کے منفی رجحانات کے علمبردار بھی ہیں۔ مسعود صاحب چاہتے تو قائم گنج کے معاشرے کو فرشتوں کا معاشرہ بناکر پیش کرتے۔ لیکن انھوں نے اپنے کرداروں کے ساتھ بعض عبرتناک کرداروں کو پیش کر کے ثابت کردیا ہے کہ وہ ایک طرف کرداروں کو ان کی خوبیوں اور خرابیوں کے ساتھ پیش کرتے ہیں اور دوسری طرف اپنے سماج کے خدوخال کو ان کے کریہہ پہلوؤں کے ساتھ دکھانے کی جرات بھی رکھتے ہیں۔ نور عالم خاں کا کردار ایسا ہی عبرتناک کردار ہے۔ اس کا مفصّل خاکہ مسعود صاحب کی زبان سے سنیے:

> "قائم گنج کے اُن دنوں کی یادوں کی سیر بین میں آج کئی کردار ابھرتے ہیں۔ ان میں نور عالم خاں (چچا فوری) کی شخصیت سب سے دلچسپ تھی ..... وہ ہماری ننہیال کے قرابت داروں میں تھے۔ لیکن غریب تھے ..... اپنی ناداری اور احساسِ کمتری کو ہیکڑی سے چھپاتے ہیں۔ حلیہ کے اعتبار سے پنڈاری معلوم ہوتے تھے۔ یعنی ڈاڑھی تھوڑی پر دو حصّوں میں منقسم تھی۔ پڑھے لکھے بہت کم تھے، لیکن علمِ مجلسی رکھتے تھے۔ آمدنی کا ذریعہ بڑھانے کے سلسلے میں انھیں کسی پیشے یا فن سے عار نہیں تھا۔ جوا بھی کھیل لیتے تھے۔ اور ایک بار کا داؤں تو اتنا کامیاب رہا کہ دوسرے کی لڑکی تک کو جیت لائے۔ ہارنے والا بھی بستی کا پٹھان تھا۔ اور جب اُن سے مسلسل ہارتا گیا تو بات کی پچ کے لیے آخری داؤں پر اپنی جوان بیٹی کو لگا دیا۔ نورعالم خاں یا تو قسمت کے دھنی تھے یا اُن کے ہاتھ کی صفائی تھی۔ یہ داؤں بھی جیت گئے۔ پٹھان کی بھوں پر میل تک نہ آیا۔ لڑکی کو بلایا اور ان کے حوالے کیا۔ یہ جھٹ جاکر یکّہ لائے۔ پردے کے لیے چادر باندھی۔ اور سواری کو گھر لے آئے۔ فوراً ایک مُلّا کا انتظام کیا اور نکاح پڑھایا گیا۔ یہ سب ان کی پہلی بیوی کے سامنے ہوا۔ ساری رسمیں پوری ہونے کے بعد شام کو انھوں نے میکے جانے کی

اجازت لی اور پھر کبھی نہ لوٹیں۔"[1]

نور خاں اگرچہ بظاہر معاشرے کا ایک فرد اور ایک نام ہے۔ لیکن نور خاں ہر جگہ پائے جاتے ہیں، خاص طور پر اُن معاشروں یا بستیوں میں اکثر نور خانوں سے ملاقات ہو جاتی ہے، جہاں جاگیردارانہ نظام رہ چکا ہے۔ یا زمینداریاں رہی ہیں۔ زمیندار اور کسان کا جو رشتہ قصباتی یا دیہی معاشرے میں ہے، اس میں زمیندار گھرانے یا معاشرے کا فرد ذہنی طور پر "طبقۂ اشراف" کا فرد ہوتا ہے۔ وہ اقتصادی طور پر بدحالی کا شکار ہو کر، یا علمی طور پر تہی دامن ہو کر بھی ذہنی طور پر اپنے ماضی اور اس کی رفعتوں سے چمٹا رہتا ہے۔ حال کی بدحالی اور اپنی کم مائیگی کو تسلیم نہیں کرتا۔ اس لیے اس کی شخصیت میں ایک عجیب تضاد اور اُلجھاؤ ہوتا ہے۔ ایک طرف وہ اپنے احساسِ کمتری کو "ہیکڑی" سے چھپاتا ہے۔ دوسری طرف اپنی اقتصادی کمزوری سے مجبور ہو کر غلط راستے اختیار کر لیتا ہے۔ اور اپنی ذاتی ضرورتوں کی تکمیل کے لیے ہر قسم کا پیشہ اختیار کر لیتا ہے۔ نور خاں کی "قمار بازی" اس کی ایک مجبوری تھی۔ لیکن جُوے کی ہار جیت کے جو پہلو اس مرقع سے سامنے آتے ہیں۔ اس سے دونوں کے کرداروں سے عبرت حاصل ہوتی ہے۔ اور جیتنے والے سے ہار جانے والا انسان زیادہ بہتر نظر آتا ہے۔ ہارنے والے پٹھان نے اپنے پیمانۂ اقدار کا جو عملی ثبوت دیا، وہ بڑے دل گُردے کی بات ہے۔ اور "جان جائے پر وچن نہ جائے" سے زیادہ اہم بات ہے۔ اس نوع کے قصباتی معاشروں میں 'دیہی غرور' اور اپنی بات کی پاسداری کے عجیب و غریب واقعات نمودار ہوتے ہیں۔ قمرو خاں اگر نیم حکیم خطرۂ جان بن کر، ابھرتے ہیں تو سَون خاں سادہ لوحی کی منہ بولتی تصویر نظر آتے ہیں۔ واقعہ یہ ہے کہ جو لوگ زمیندارانہ نظام کا عملی تجربہ رکھتے ہیں اور قصباتی زندگی سے واقف ہیں، وہ قمرو خاں اور سَون خاں کو ہر جگہ شناخت کر سکتے ہیں۔ خود نانی اماں "بی" کی شخصیت میں جو جلالی انداز، طمطراق اور کار آگہی کی خصوصیات ملتی ہیں، وہ بھی "بڑے گھرانوں کی یاد دلانے کے لیے کافی ہے۔ اگر مسعود صاحب ان کرداروں کا انتخاب نہ کرتے اور ان کے مرقعے اپنی خود نوشت میں نہ سجاتے تو اپنے ماحول سے انصاف نہ کرتے۔ مسعود صاحب کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے کردار کو اس کا مرقع لکھتے وقت صحیح تناظر میں پیش کیا ہے۔ اب تک جن مرقعوں کا ذکر ہوا ہے وہ سب کے سب قائم گنج کے ہیں جو مسعود صاحب کے بچپن کی یاد دلاتے ہیں۔ اب چند مرقعے اور دیکھیے جو شہری زندگی اور دانش گاہوں کے رجحانات کی نمائندگی کرتے ہیں۔

---

[1] ایضاً ص ۱۰۱

مسعود صاحب کا حیدر آباد سے بہت بامعنی تعلق ہے۔ وہاں ان کا قیام ۱۹۶۲ء سے ۱۹۶۸ء تک تقریباً چھ سال رہا ہے۔ دکنیات پر اور قدیم اُردو پر مسعود صاحب کا جو کام ہے، وہ حیدر آباد کی یادگار ہے۔ اگرچہ حیدر آباد میں مسعود صاحب نے قدیم اُردو، بکٹ کہانی اور "رحیم نامہ" کو مرتب کیا۔ مگر "دکنی اُردو لغت" میں تلخ تجربات سے بھی دوچار ہوئے۔ مجموعی طور پر مسعود صاحب پر حیدر آباد کے افراد اور اقدار کا اچھا اثر ہے۔ وہ سب سے زیادہ پروفیسر ہارون خاں شیروانی سے متاثر ہیں۔ لکھتے ہیں:

"جامعۂ عثمانیہ کی باقیات میں سب سے اہم شخصیت پروفیسر ہارون خاں شیروانی کی تھی جن سے میری نسبتی عزیزداری بھی تھی۔ انھیں دیکھ کر مجھے جامعۂ عثمانیہ مرحوم کی عظمت وجلال کا خیال آجاتا تھا۔ سن رسیدگی کے باوجود ان کا علمی انہماک پرانے اہلِ علم کی یاد دلاتا تھا۔ میں نے ان کی سی مرتب اور منظم علمی زندگی گزارتے ہوئے بہت کم عالموں کو دیکھا ہے۔ جو کام ہاتھ میں لیتے اُسے تکمیل تک پہنچاتے۔ میں اکثر ان کے دولت کدے پر حاضری دیتا۔ مکان کیا تھا ایک کتب خانہ تھا۔ جس میں صبح سے شام تک پابندیِ اوقات کے ساتھ کام کرتے رہتے تھے۔ آخری زمانے میں اُن کا زیادہ تر وقت تاریخ دکن کی تالیف میں گزرتا" — "شیروانی صاحب کی دلچسپیاں متنوع تھیں۔ تاریخ کے علاوہ انھیں اُردو زبان اور اُس کے مسائل سے گہری دلچسپی تھی۔ وہ انگریزی اور اُردو دونوں بے تکان لکھتے تھے۔ ساتھ ہی ان کا فارسی زبان کا علم اور فارسی مخطوطہ شناسی کا ملکہ غیر معمولی تھا۔"[1]

دانش گاہوں میں عام طور پر دو طرح کے لوگ ہوتے ہیں۔ ایک وہ جن سے علم وادب اور تہذیب و شرافت کا بھرم رہتا ہے۔ دوسرے وہ جو صرف رسمی کام کرتے یا یونیورسٹی کی سیاست کا چکر چلاتے ہیں۔ پروفیسر ہارون خاں شیروانی اُن یکتائے روزگار پروفیسروں میں شامل ہیں، جن پر علم وادب ناز کرتا ہے۔ مسعود صاحب نے لکھا ہے کہ اگرچہ ان کی تصانیف حوالے کا کام کرتی ہیں، مگر ترقی پسندوں نے ان کی تاریخ نویسی کی خدمات کو محض ان کے نقطۂ نظر کی وجہ سے نظر انداز کیا۔

مسعود صاحب کو جامعہ سے گہرا لگاؤ ہے۔ ان کا جامعہ سے دوہرا تعلق رہا ہے۔ مسعود صاحب پہلی

---

[1] ایضاً ص ۲۰۴

بار طالب علم کی حیثیت سے ۱۹۲۷ء میں جامعہ میں آئے۔ اور جامعہ کے ابتدائی مدرسے میں داخل کیے گئے۔ اس دوران ان کے دل پر کیلاٹ صاحب، اختر حسن فاروقی صاحب اور ارشاد الحق صاحب کی شخصیتوں نے دلکش نقوش بنائے۔ دوسری مرتبہ ۱۹۷۳ء میں وائس چانسلر بن کر آئے اور ۱۹۷۸ء تک رہے۔ اس دوران میں انھوں نے جسٹس ہدایت اللہ صاحب اور ڈاکٹر سید عابد حسین صاحب کی شخصیتوں سے اچھے تاثرات قبول کیے۔ جامعہ ملیہ اسلامیہ (۲) میں انھوں نے اپنے انتظامی تجربات کو بڑی وضاحت اور دوٹوک انداز میں پیش کیا ہے۔ یہ باب پڑھنے کے قابل ہے اور اپنے دامن میں سامانِ عبرت رکھتا ہے۔

"ورودِ مسعود" میں سیکڑوں افراد کا ذکر ہے۔ اشخاص کے قلمی چہرے ہیں۔ ان کے انداز کے فکر و عمل کے نقوش ہیں، بعض مرقعے ادھورے ہیں اور بعض تکمیل کی طرف مائل پرواز بھی ہیں۔ لیکن ہر جگہ ایک بات نظر آتی ہے۔ وہ یہ کہ مسعود صاحب نے ہر شخص کو اسی انداز میں پیش کیا ہے، جس طرح اس کو دیکھا اور برتا ہے۔ ان کے شخصی خاکوں اور مرقعوں میں ذاتی تجربے کا گہرا رنگ ہے۔ انھوں نے کہیں کہیں فرد کی مجموعی شخصیت پر بھی رائے دی ہے۔ لیکن اس کی سیرت اور کردار کے ان پہلوؤں کو خاص اہمیت دی ہے، جس نے انھیں منفی یا مثبت طور پر متاثر کیا ہے۔ اور اپنے فکر و کار کے اچھے یا برے نقوش چھوڑ رہے ہیں۔ غالباً اس سے زیادہ ان کے دائرۂ کار میں شامل بھی نہیں تھا۔ ایک خود نوشت میں اپنی کہانی کے ضمن میں دوسری کہانیاں آتی ہیں۔ اور اس طرح آتی ہیں کہ وہ اس بڑی اور اصلی کہانی کی کڑیاں بن جاتی ہیں۔ مسعود صاحب نے "ورودِ مسعود" میں برہنہ سچائی سے کام لیا ہے۔ خاص طور پر واقعہ نگاری اور کردار نگاری میں، انھوں نے صحت اور دیانت کو خاص طور پر ملحوظ رکھا ہے۔ اور حقیقت نگاری کے اصولوں کا ہر جگہ احترام کیا ہے۔

مجموعی طور پر "ورودِ مسعود" کے مرقعے اگرچہ کم ہیں۔ مگر ان میں انسانی سیرت اور کردار کے وہ گوشے منور ہیں، جن سے مسعود صاحب کا براہِ راست تعلق ہے، ان کی پیش کش میں، جو برہنہ سچائی اور بے ریائی کارفرما ہے، وہ مسعود صاحب کے مزاج اور کردار کی بنیادی خصوصیت ہے۔ اکثر مرقعوں کے اسلوب میں واقعاتی صحت کے ساتھ ادبی شان اور جمالیاتی عناصر بھی ہیں، جن کی بدولت یہ کتاب اس دور کے گمنام افراد اور مشہور اشخاص پر مستند ماخذ کا کام دے گی۔ اور زمان و مکان کے ایک خاص نقطے اور دائرے کی خصوصیات کی امین رہے گی۔

# ہم عصر اُردو غزل : دہلی میں

دہلی ایک بین الاقوامی شہر ہے۔ سیاسی، ادبی، ثقافتی اور سماجی تحریکوں کا سرچشمہ ہے۔ اور زندگی کی مثبت اور منفی لہروں کو انگیز کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے۔ اس لیے دہلی کے اکثر افراد، عام انسانوں کے مقابلے میں زیادہ حساس اور باشعور ہیں۔ انھیں اپنے ماضی سے روشنی لے کر، حال کو سمجھنے اور مستقبل پر نگاہ رکھنے کے زیادہ مواقع حاصل ہیں۔ دہلی کے ادیبوں اور شاعروں نے اپنے ذہن ودل کے دریچے تازہ ہواؤں کے لیے کھلے رکھے ہیں۔ انھوں نے اپنی جڑوں پر استوار رہ کر ہر تازہ جھونکے کا خیر مقدم کیا ہے۔ ہر نئی روشنی کو دیدہ ودل میں بسایا ہے۔ اور ہر نئے تجربے کا اپنی زندہ وتابندہ روایات کے تناظر میں خیر مقدم کیا ہے۔ دہلی کی اُردو شاعری نے ایک طرف ان رجحانات کو قبول کیا ہے، جو ہماری سماجی اور تہذیبی تاریخ سے وابستہ ہیں۔ دوسری طرف ان تحریکوں کے اثرات کو اپنایا ہے، جو دوسری زبانوں اور ادبوں سے مخصوص ہیں۔ اس ضمن میں اُردو زبان عام طور پر، اور اُردو شاعری خاص طور پر خوش نصیب ہے کہ اس نے قومی زبانوں کے ادبی رجحانوں کے ساتھ بین الاقوامی ادبی تحریکوں اور میلانوں کے اثرات کو قبول کیا ہے۔ مگر یہاں یہ نکتہ نہیں بھولنا چاہیے کہ اُردو زبان وشاعری اور ہماری اپنی سماجی اور تہذیبی زندگی کا ایک مخصوص مزاج ہے۔ اس لیے اُردو شاعری نے زندگی کی تبدیلیوں اور تحریکوں کے اثرات اپنے مزاج اور منہاج کے مطابق قبول کیے ہیں۔ آزادی کے بعد دہلی کی اُردو غزل نے زندگی کا لمحہ بہ لمحہ ساتھ دیا ہے۔ اور اس سے طاقت حاصل کر کے اس کو بامعنی اور روح پرور بنانے میں تعاون دیا ہے۔ جس کا ثبوت آزادی کے بعد دہلی کی اُردو غزل ہے۔

اُردو زبان و ادب کی تاریخ شاہد ہے کہ زبان کی ترقی سے ادب کی ترقی، اور ادب کی ترقی سے زبان کی ترقی ہوتی ہے۔ جب زبان ارتقا کے مراحل طے کرتی ہے تو اس میں زندگی زندگی کے گمبھیر مسائل اور نازک اور نادر تجربے کے اظہار کی صلاحیت پیدا ہوجاتی ہے۔ اور جب ادب اور شعر ارتقا کے مراحل طے کرتا ہے تو وہ علمی اور تحقیقی سطح پر زبان کی نئی نئی صورتوں اور پیکروں کی تخلیق کرتا ہے۔ اکثر ممتاز اساتذہ نے یہ کام دو سطحوں پر انجام دیا ہے۔ ایک طرف انھوں نے زبان، عروض اور فن کے قاعدوں کی تشکیل کی ہے۔ اور ان پر سختی سے عمل کیا ہے، جس کو معیار بندی کا رجحان کہا جاسکتا ہے۔ دوسرے مجازی زبان کے امکانات کو تخلیقی انداز سے برتا ہے، جس کو تخلیقی رجحان کہا جاسکتا ہے۔ دبستانِ دہلی کے اساتذہ اور شعرا نے ان دونوں رجحانوں کو پروان چڑھایا ہے۔ جہاں تک پہلے رجحان کا تعلق ہے، جس کو معیار بندی کا رجحان کہا جاسکتا ہے۔ یہ بہت طاقت ور شکل میں دکھائی دیتا ہے۔ شاہ نصیر اور استاد ذوق نے جو قاعدے مرتب کیے تھے۔ جہاں استاد مرزا داغ نے نہ صرف یہ کہ ان پر عمل کیا اور اپنے شاگردوں سے ان پر عمل کرایا بلکہ مختارات و متروکات اور فنِ شعر کے سلسلے میں بعض نئے قوانین مرتب کیے۔ اور ان روایات کو آگے بڑھایا۔ دہلی کے ان تمام شاعروں نے ان اصولوں پر عمل کیا، جو استادی شاگردی کی روایت سے وابستہ رہے۔ یہ سلسلہ آزادی کے بعد تک قائم ہے۔ خاص طور پر داغ کے شاگردوں اور ان کے سلسلے کے نواردوں کے یہاں صحتِ زبان و بیان کا یہی تصور کارفرما ہے۔ اس رجحان کے علم برداروں نے ایک طرف روز مرّہ اور محاورہ کی صحت، تراکیب کی درستی اور زبان کی سلاست اور فصاحت پر زور دیا ہے۔ اور دوسری طرف لہجے اور اندازِ بیان کا خاص خیال رکھا ہے۔ اس رجحان کی بنیاد عربی و فارسی شعریات پر ہے۔ یہ اصول، علمِ لغت، علمِ بیان، علمِ قواعد، علمِ بدیع اور علمِ عروض و قافیہ سے ماخوذ ہیں جنھیں اساتذہ نے "معائبِ سخن" اور "محاسنِ سخن" کا نام دیا ہے۔ وہ نقائص، جو شعری ہیئت کے حُسن کو مجروح کرتے ہیں، "معائبِ سخن" میں شامل ہیں۔ اور وہ خوبیاں، جو ہیئت کے جمال میں اضافہ کرتی ہیں، "محاسنِ سخن" کہلاتی ہیں۔ "معائبِ سخن" میں عیوبِ قوافی، عیوبِ بحر، عیوبِ زبان اور دیگر نقائصِ ہیئت شامل ہیں۔ عیوبِ قوافی میں ایطا، اکفا، اقوا، سناد وغیرہ شامل ہیں۔ ان کے علاوہ غُلو، تعدی، تضمین، تغیّر، معمولہ، تعریف اور اختلافِ حرفِ روی پر بھی اس نقطۂ نظر سے سوالیہ نشان قائم کیا جاتا ہے۔ اس نظام قوافی میں حرفِ روی کو غیر معمولی اہمیت حاصل ہے۔

اس لیے انگریزی کی طرح اردو میں خطی، بصری اور صوتی قوافی کی گنجایش نہیں۔ جن شاعروں نے صوتی قوافی (میراث اور احساس) برتے ہیں۔ انھیں زیادہ سے زیادہ ایک تجربے کا نام دیا جاتا ہے۔ عیوبِ بحر میں حروفِ صحیح کا سقوط اور عربی و فارسی الفاظ کے حروفِ علت کا سقوط شامل ہے۔ بعض بحروں میں شکستِ ناروا وارد ہوتا ہے۔ داغ اسکول کے اکثر اساتذہ نے اس کو عیب گردانا ہے۔ لیکن بعض شعرا شکستِ ناروا اور عربی و فارسی کے حروفِ علت کے سقوط کو روا رکھتے ہیں۔ مگر اکثریت ان دونوں صورتوں سے اجتناب کرتی ہے۔ چونکہ عروضی نقطۂ نظر سے غزل کا سانچہ زیادہ لچک دار نہیں ہے۔ اس لیے اوزان و بحور کے نقطۂ نظر سے ذرا سی بے اعتدالی بھی بہت زیادہ کھٹکتی ہے۔ خاص طور پر بحرِ متدارک اور متقارب میں مشّاق شعرا بھی دھوکا کھا جاتے ہیں۔ دہلی کے اساتذہ اور شاعروں نے عروضی چابک دستی کا لحاظ رکھا ہے۔ عیوبِ زبان میں محاورے کی صحت، روز مرّہ کی درستی اور صحتِ زبان کا خاص خیال رکھا جاتا ہے۔ عیوبِ ہیئت میں بہت سی صورتیں شامل ہیں۔ جس میں شترگربہ، تنافرِ حروف، توالیِ اضافت اور تعقید وغیرہ شامل ہیں ــــ اس رجحان کے علم بردار ایک طرف شعری ہیئت کو اُن نقائص سے پاک رکھتے ہیں، جو اس کے جمال کو مجروح کرتے ہیں۔ اور دوسری طرف ایسی مثبت صورتوں، طریقوں اور وسیلوں کو اختیار کرتے ہیں، جن سے ہیئت کے جمال میں اضافہ ہوتا ہے۔ اس میں لب و لہجہ کی کرامتیں اور اندازِ بیان کی لطافتیں بھی شامل ہیں۔ مثلاً

انھیں دیکھا تو زاہد نے کہا، ایمان کی یہ ہے
کہ اب انسان کے سجدہ روا ہونے کا وقت آیا

(ہری چند اختر)

دنیا کے ہیں نہ دین کے دلبر کے ہو گئے
ہم دل سے کلمہ گو، کسی کافر کے ہو گئے

(نثار دہلوی)

یہ کون ہے جسے آئینہ منھ دکھا نہ سکا
یہ کس کو اہلِ نظر بے مثال کہتے ہیں

(طالب دہلوی)

خانۂ دل میں داغ جل نہ سکا
اس میں کوئی چراغ جل نہ سکا

(عرشؔ ملسیانی)

کیسے اُن راہ نماؤں پہ بھروسا ہو کر جو
کل سفیدوں میں تھے اور آج سیاہوں میں ملے

(آنند نرائن مُلّا)

یہ مجھ سے مشورہ کیوں ہے مری قسمت کے بارے میں
تمھارا فیصلہ جو ہے، وہی ہے فیصلہ میرا

(منور لکھنوی)

دل میں ہیں، لیکن انھیں دل سے غرض مطلب نہیں
اپنے گھر میں رہتے ہیں وہ، مہمانوں کی طرح

(بیخود دہلوی)

ان اشعار میں زبان کی صحت کے ساتھ عروضی و فنی چابکدستی ملتی ہے۔ اور لب و لہجہ کا حُسن بھی شامل ہے۔ یہاں یہ بات خاص طور پر کہنے کی ہے کہ شاعری کے ہیئتی یا لسانی پہلو پر ریاضت کا عمل محض روایت پرستی نہیں ہے۔ بلکہ اس طرح اساتذۂ فن اپنے عمل کو ایک نظریاتی اساس فراہم کرتے ہیں۔ اور اپنے نظریے کو عملی جامہ پہناتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ ہر فنِ لطیفہ کا ایک ذریعۂ اظہار ہے۔ اور اظہار کے چند بنیادی اصول ہوتے ہیں۔ مثلاً فنِ مصوری کا ذریعۂ اظہار رنگ اور الوان ہے، — فنِ رقص کا ذریعۂ اظہارِ بدن اور حرکاتِ بدن ہیں۔ موسیقی کی آواز اور اس کا زیر و بم، بُت گری کا سنگ اور اس کی تراش خراش، اسی طرح شاعری کا ذریعۂ اظہار زبان، عروض اور فن کے ضابطے ہیں جس طرح موسیقار، رقّاص، مصوّر اور بُت گر اپنے وسائلِ اظہار سے بے نیاز نہیں ہو سکتا، اسی طرح شاعر بھی اپنے مخصوص وسیلۂ اظہار یعنی زبان اور فن کے اصولوں سے چشم پوشی نہیں کر سکتا۔ اس دلیل میں وزن ہے۔ جو شعرا اپنے وسیلۂ اظہار کا احترام نہیں کرتے، وسیلۂ اظہار بھی ان کے تخلیقی تجربوں کو اعتبار اور استناد عطا نہیں کرتا۔ لیکن اس عمل میں یہ نہیں بھولنا چاہیے کہ زبان و بیان نیز عروض و فن کی صحت ہی شاعری کی معراج نہیں ہے۔ بلکہ یہ تو شاعری کے تخلیقی تجربوں کی صورت گری کا وسیلہ ہے۔ اس لیے شاعری کے معنوی پہلو پر بھی خاص توجہ کرنی

چاہیے۔ تاکہ وسیلۂ اظہار سے معنویت کو اور تخلیقی تجربے کی بنیادی خصوصیت سے اظہار کی خارجی صورتوں اور وسیلوں کو تقویت حاصل ہو۔ اچھی اور سچی شاعری کے لیے دونوں پہلوؤں کا دلکش، بصیرت افروز اور جمال آفریں ہونا ضروری ہے۔ آزادی کے بعد کلاسیکی مزاج کی غزل میں خوشگوار پہلوؤں کی کمی نہیں ہے۔

تغزل، عہدِ قدیم ہی سے دبستانِ دہلی کی اہم خصوصیت ہے۔ جس میں خارجیت پر داخلیت کو، نشاطیت اور کام جوئی پر حزنیت اور دلگدازی کو فوقیت حاصل رہی ہے۔ اگرچہ تغزل کی اصطلاح تعبیروں کی کثرت سے خوابِ پریشاں بن چکی ہے۔ پھر بھی اس کے دو مفہوم بہت واضح ہیں۔ ایک یہ کہ تغزل کا تعلق معانی اور مواد سے ہے۔ خاص طور پر اس کا دائرہ حسن و عشق پر محیط ہے۔ دوسرا یہ کہ تغزل ایک طرزِ ادا یا رنگ ہے، جس میں نغمگی، نفاست اور لوچ شامل ہے۔ اگر تغزل کے دونوں پہلوؤں کو مدِ نظر رکھا جائے تو تصویر مکمل ہوتی ہے۔ جہاں تک حسن و عشق کا تعلق ہے، قدیم دبستانِ دہلی میں ایک طرف امرد پرستی کا رنگ تھا۔ دوسری طرف صنفِ نازک بھی پوری دلربائی کے ساتھ جلوہ گر تھی۔ اس ضمن میں اگر میر کے "پسرِ زرگر" یا "عطار کے لونڈے" کا ذکر کیا جاسکتا ہے تو میر کی پری "تمثال عزیزہ" غالب کی "ستم پیشہ ڈومنی" اور مومن کی "امت الفاطمہ صاحبہ جی" کے اثرات سے مجالِ انکار نہیں۔ اسی طرح تغزل کے خارجی پہلو میں اگر سراپا نگاری کی میناکاری نظر آتی ہے تو دوسری طرف داخلی کیفیات اور جذبوں کی قوسِ قزح بھی مچلتی ہوئی ملتی ہے۔ اگر ایک طرف وصال کا رنگ ہے تو دوسری طرف ہجر کا آہنگ بھی ہے۔ اور ان کے ساتھ، عاشق کی نفسیاتی کیفیات اور محبوب کی دلربائی کے اثرات پائے جاتے ہیں۔ غرض تغزل میں حسن و عشق کا پورا منظر نامہ شامل ہے ــ جہاں تک طرزِ ادا اور رنگ کی حیثیت سے "تغزل" کی تعبیر کا سوال ہے اس سلسلے میں یہ بات کہی جاسکتی ہے کہ تغزل کی بنیاد چونکہ "صنفِ نازک کی گفتگو یا اس سے گفتگو" پر ہے۔ اس لیے اسی میں تہذیب کی وہ صورت نظر آتی ہے، جس پر خود تہذیب ناز کرتی ہے۔ اس میں نفاست اور نزاکت، طرح داری اور بانکپن، محبت اور دلسوزی، دردمندی اور دلگدازی کے سارے رنگ اپنی پوری توانائی کے ساتھ جلوہ گر ہوتے ہیں۔ اس لیے "تغزل" بظاہر ایک قدیم، پیش پا افتادہ اور روایتی اصطلاح ہے، لیکن بنیادی طور پر یہ شاعری کا ایک اہم رجحان، مظہر اور مزاج ہے۔ جس کے بغیر شاعری کا تصور نہیں کیا جاسکتا۔ تغزل کے سلسلے میں یہ نکتہ بھی بہت اہم ہے کہ یہ غزل کے فنی اور

جمالیاتی تقاضوں پر بھی محیط ہے۔ اس لیے اس میں جمالیاتی کیفیت اور تہذیبی رچاؤ کے ساتھ فن کارانہ جمال بھی ہوتا ہے۔ جس کی وجہ سے 'تغزّل'، "سحرِ حلال" بن جاتا ہے اور دلوں کا رشتہ دلوں سے جوڑ کر تاثیر اور توانائی کا مشک نافہ بن جاتا ہے۔ جو غزل کے پڑھنے اور سننے والوں کے ذہن وضمیر کو متاثر کرتا ہے اور شاعر کے داخلی تجربوں کی عکاسی کرتا ہے۔ تغزّل کے ذریعے ذہنی، وجدانی اور داخلی کیفیات کا اظہار ہوتا ہے۔ آزادی کے بعد بھی دہلی کے شاعروں نے اپنی غزلوں میں تغزّل کی فضا کو بڑی خوبی سے برقرار رکھا ہے۔ اور اس میدان میں نئے جوہر دکھائے ہیں۔ مثلاً"

محبت تم بھی کرتے ہو، محبت ہم بھی کرتے ہیں
مگر دونوں میں منھ دیکھی محبت کون کرتا ہے

(افضل پشاوری)

کتنے سبک دل ہوئے تجھ سے بچھڑنے کے بعد
اُن سے بھی ملنا پڑا، جن سے محبت نہ تھی

(انور صدیقی)

مل گیا رنگ بھی تخلیق میں تیری ورنہ
صرف نکہت تو مجسّم نہیں ہونے پاتی

(بسمل سعیدی)

جلتی آنکھ، سلگتے آنسو، ہجر کے دہکے انگارے
پروائی لے کر آئی ہے، موسم کی یہ سوغاتیں

(جاوید وششٹ)

میں اُس کے جسم کی "ناگن پکار" سُن بھی چکا
اب اُس کی آنکھ میں رکھّا ہے کیا فسوں کے سوا

(حسن نعیم)

بہت آئے دلوں کی نذر لے کر
مگر تیرا سا دل ہم کو ملا نئیں

(مسعودہ حیات)

مرے چاروں طرف پھیلی ہے حرف وصوت کی دنیا
تمھارا اس طرح ملنا، کہانی بن کے پھیلے گا

(زبیر رضوی)

جس راہ سے وہ گزریں ہر گام بہاراں ہو
اک جسم نہیں چلتا ماحول بھی چلتا ہے

(سیفی پریمی)

محبت کے لیے کچھ خاص دل مخصوص ہوتے ہیں
یہ وہ نغمہ ہے جو ہر ساز پر گایا نہیں جاتا

(مخمور دہلوی)

دل اک چراغ سرد ہے لیکن کبھی کبھی
لَو دے اُٹھے ہے، شعلۂ رخسار دیکھ کر

(مشیر جھنجھانوی)

ان اشعار میں مُنھ دیکھی محبت کون کرتا ہے۔ کاتیکھا سوال کرنا، محبوب سے بچھڑنے کے بعد غیروں تک سے ملنے پر مجبور ہونا، محبوب کا رنگ ونکہت کا پیکر ہونا، آنسوؤں اور جلتی آنکھوں کو موسم عشق کی سوغات قرار دینا، محبوب کے جسم کی ناگن پکار سننا، دل کے ہزاروں نذرانوں میں کسی ایک دل کو قابلِ توجہ خیال کرنا، محبوب سے ملاقات کی خبر کا کہانی بن کر پھیل جانا، اک جسم کے چلنے سے ماحول کو متحرک محسوس کرنا، محبّت کو خاص دلوں سے مخصوص تصوّر کرنا، محبوب کے دہکتے رخساروں کو دیکھ کر دل کے چراغ کا لو دے اُٹھنا، محض یونہی نہیں، بلکہ ان استعاروں اور پیکروں میں شاعروں نے اپنے داخلی تجربات، حسّی کیفیات، وجدانی محرکات اور ذاتی کیفیات کو پیش کیا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ان اشعار میں ایک طرف رنگ افشاں جذبات، مجروح تمنّاؤں اور شکستہ خوابوں کا رقصِ جمیل نظر آتا ہے تو دوسری طرف بدن اور رنگِ بدن کی دلنواز سحر کاریاں، محبّت اور اس کی ستم رانیاں مہذّب، سنجیدہ اور روح پرور انداز میں جلوہ ریز ہیں۔

زندگی ایک نامیاتی حقیقت ہے۔ اس کا اپنا مزاج ہے۔ جب درخت کے کچھ پتّے زرد ہو کر شاخوں سے جھڑنے لگتے ہیں، تو ان کی جگہ نئی کونپلیں پھوٹنے لگتی ہیں۔ درخت کے پتّوں کے

سوکھنے، زرد ہونے اور جھڑنے کا عمل، نیز نئی کونپلوں کے پھوٹنے، اُگنے، بڑھنے اور لہلہانے کا عمل ساتھ ساتھ ہوتا ہے۔ یہ کیفیت زندگی کی ہر سطح پر نظر آتی ہے۔ ادب، تہذیب اور سماج کی سطح پر موت وحیات عروج و زوال اور اُتار چڑھاؤ کا یہی رقصِ مسلسل نظر آتا ہے۔ اُردو شاعری، اس اصول سے مبّرا نہیں۔ اس لیے اس میں زندگی کے کرب وکیف، جلال وجمال، شکست وفتح اور شکستِ رنگ کا ہر منظر نامہ دکھائی دیتا ہے۔ انسان کے ذہن پر زندگی کی تبدیلیوں کا اثر لازمی طور پر ہوتا ہے، اور انسان کے ذہن کے مدّوجزر اس کی تخلیق میں زیریں لہروں کی طرح شامل ہوجاتے ہیں۔ انسان ایک طرف حسّاس مخلوق ہے، دوسری طرف "سوچتا ہوا ذہن" بھی رکھتا ہے۔ اس لیے وہ زندگی کی لغویت، عدم تحفظ یا تبدیلیوں کے نتیجے کے طور پر اپنی ذات اور کائنات کے بارے میں سوچنے لگتا ہے۔ "سوچنا" یوں بھی انسانی ذہن کا مخصوص عمل ہے۔ وہ اس "سوچ" میں ایک طرف اپنے ذہن کے نہاں خانوں کے ذاتی اور نسلی تجربوں سے اخذِ نور کرتا ہے، تو دوسری طرف ان اقدار وافکار سے طاقت حاصل کرتا ہے، جو اس کو سماجی، تہذیبی اور عملی تجربوں نے عطا کی ہے۔ اس لیے عام طور پر ہر انسان کا اور خاص طور پر ہر شاعر کا ذہن فکر کا تارِ حریر دو رنگ تیار کرتا ہے، جس سے وہ اپنے فن کی جمالیاتی قوسِ قزح تخلیق کرتا ہے۔ اس منزل میں عام طور پر شاعر، زندگی کے گہرے، بسیط، نازک اور نادر پہلوؤں اور اُن کے اثرات ومضمرات کو اپنے فن کا محور بناتا ہے۔ حیات اور کائنات پر غور کرتا اور اس کو جمالیاتی زبان عطا کرتا ہے۔ آزادی کے بعد دہلی کے اُردو شاعروں نے اس میدان میں بھی اپنے جوہرِ طبع دکھائے ہیں۔ اور انھوں نے اپنی شاعری کو عصری حسیّت اور عصری آگہی کا نگار خانہ بنا دیا ہے۔ مثلاً

اس جگہ کھونے کا، پانے کا عجب مفہوم ہے
ہم نے آکر جس جگہ کھویا بہت، پایا بہت

(جگن ناتھ آزاد)

بس خال وخد کا سراپا، تصوّرات میں تھا
دمکتی ذات کا سورج اندھیری رات میں تھا

(حیات لکھنوی)

نام ہے آدمی تو کیا، اصل میں روحِ عشق ہوں
ساری زمیں ہے میرا گھر، سارا جہاں مرا وطن

(درشن سنگھ)

سب حجابات ہیں اسرارِ خود آگاہی کے
کبھی قطرہ، کبھی دریا، کبھی طوفاں ہونا

(روش صدیقی)

خون میں ترچھیں ساری پرتیں
ہم نے اک دن چھیلا پتھر

(ساحر ہوشیار پوری)

نہ داستانِ بتکدہ، نہ قصۂ حرم کہیں
کچھ آدمی کا غم سنیں کچھ آدمی کا غم کہیں

(شمیم کرہانی)

وہ دستِ طلب ہوں جو دعا کو نہیں اٹھتا
جو لب پہ کسی کے نہیں آتی وہ دعا ہوں

(مغیث الدین فریدی)

سکھ کے سپنے، کاموں کے کھلونے
پھول ہیں یہ میرے من کے انگنا کے

(کرشن موہن)

خود اس کے حسن کا بھی تماشا کرے کوئی
صانع، جو روئے گل کا ہے، جسمِ غزال کا

(تلوک چند محروم)

ان اشعار میں شاعروں نے اگرچہ زبان کے ترسیلی عناصر کا استعمال کیا ہے۔ مگر اسی کے ذریعے زندگی کے گہرے اور بسیط پہلوؤں کا احاطہ کیا ہے۔ زندگی میں کھونے اور پانے کا عجب مفہوم ہونا، اندھیری رات میں دمکتی ذات کا سورج ہونا، انسان کو روحِ عشق قرار دینا، مظاہرِ زندگی کو اسرارِ خود آگاہی قرار دینا، پتھر کی پرتوں کو خون میں تر دیکھنا، آدمی کے غم کہنے

اور سننے کی آرزو کرنا' خود کو دستِ نارسیدہ اور دعاے نامراد قرار دینا، سکھ کے سپنوں اور کامناؤں کے کھلونوں کو من کے انگنا کے پھول قرار دینا' اور جسمِ غزال نیز روے گل کے صانع کا تماشا کرنے کی تمنّا کرنا، محض یوں ہی نہیں۔ بلکہ ان استعاروں اور پیکروں میں زندگی کا گہرا عرفان کارفرما ہے۔ اپنی ذات کی گہرائیوں میں ڈوب کر سراغِ زندگی پانے کی شدید خواہش مضطرب ہے۔ کائنات کے سربستہ اسرار پر ایک نئے مگر تخلیقی انداز سے سوچنے کی کیفیت ہے۔ اس سلسلے میں یہ عرض کرنا بے محل نہ ہوگا کہ بعض شاعروں کے یہاں فکر کا عنصر بہت غالب ہے۔ جس کی بنیاد زندگی کے تقدس' وقار اور احترام پر ہے۔ کسی نے اسلامی تصوّف سے' کسی نے ہندو دیو مالا اور تہذیب سے' کسی نے تاریخِ انسانی سے روشنی حاصل کی ہے۔ اور اپنی شاعری کا گمبھیر اشاریہ تیار کیا ہے۔ مختصراً کہا جاتا ہے کہ اکثر شاعروں نے اپنی استعداد اور صلاحیت کے مطابق زندگی' زمانے اور ذات کے الگ الگ فکری سرچشموں سے اخذِ نور کر کے اس کو جمالیاتی زبان میں پیش کیا ہے۔

یوں تو رجائی عناصر' اُردو غزل میں ابتدا سے ہی ملتے ہیں۔ کہا جا سکتا ہے کہ رجائی عناصر' اُردو غزل کے ضمیر اور خمیر میں شامل ہیں۔ لیکن ترقی پسند تحریک نے ان عناصر کو ایک نیا رنگ بخشا ہے۔ ترقی پسند نظریے کی بنیاد "جدلیاتی مادیت" پر ہے۔ جس کے تحت مادہ بنیادی حقیقت ہے' جو متحرک اور نمو پذیر ہے۔ اس لیے ترقی پسندوں نے اپنے روّیے سے عام طور پر وجدان اور روحانی اقدار کی تکذیب کی ہے۔ اور ان کی برکتوں سے استفادہ نہیں کیا ہے۔ ترقی پسندوں نے فرد اور سماج کے ہر عمل کو معاشیات کے آئینے میں دیکھا ہے اور پیداوار نیز طریقۂ پیداوار کی تبدیلیوں کو بنیادی محرکات قرار دیا ہے۔ چونکہ ترقی پسندی ادب اور شاعری کو زندگی کے میدان میں ایک حربہ تصور کرتی ہے۔ اس لیے اس نے گہری مقصدیت اور افادیت پر زور دیا ہے۔ رمزیت پر وضاحت کو' اسلوب پر خیال کو استعارہ سازی پر براہِ راست اندازِ بیان کو فوقیت دی ہے۔ لیکن اسی کے ساتھ مضر اور مہلک تصورات پر کاری ضرب لگائی ہے۔ منفی اندازِ فکر سے انحراف کر کے رجائیت کا پرچم لہرایا ہے۔ اور زندگی کے خوش آیند مستقبل کی بشارت دی ہے ـــ ترقی پسندی کے نظریات کی چوٹ ادب کے دوسرے شعبوں کے ساتھ غزل پر بھی پڑی ہے۔ لیکن غزل کا اپنا ایک مخصوص مزاج ہے۔ اس کے اپنے مخصوص فنی اور جمالیاتی تقاضے ہیں۔ اس لیے غزل نے برہنہ ترقی پسندی اور نظریاتی جبر کے تصور کو رد کر کے ایک مہذب اور متوازن اندازِ فکر کو قبول کیا ہے' اُردو غزل

میں یہ کس بل ایک طرف ترقی پسند نظریات سے آیا ہے اور دوسری طرف ان اخلاقی اور روحانی تحریکوں کی دین بھی ہے، جو ہر اندھیرے اور آندھی کے رُخ پر چراغ رکھنے پر اصرار کرتی ہیں۔ کچھ نئے دور کے انسان کی سخت جانی کا اثر بھی ہے کہ وہ ہر ناساز گار ساعت میں "زندگی کرنے کا ہُنر جانتا ہے۔

مقصد یہ ہے کہ اُردو غزل میں رجائیت اور صحت کے محرکات بہت سے ہیں۔ اور یہ اُردو غزل کے ضمیر اور خمیر میں شامل ہیں۔ عہدِ جدید، خاص طور پر آزاد ہندستان کے دہلی کے شاعروں نے اس رجحان کو نہ صرف یہ کہ باقی رکھا ہے۔ بلکہ اس کو اپنے تخلیقی تجربوں کا نگار خانہ بنایا ہے۔ ذیل میں اس نوع کے کچھ اشعار پیش کیے جاتے ہیں۔

کوئی زنجیر ٹوٹی تھی یا دل کی آواز تھی
دائرے سے بناتی ہوئی کیوں صدائیں چلیں

(اظہار اثر)

وقت کے ہاتھوں ضمیرِ شہر بھی مارا گیا
رفتہ رفتہ موجِ خوں سر سے گزرتی جائے ہے

(غلام ربانی تاباں)

وہ وقت کا غلام، تو یہ نام کا فقیر
کیا بادشاہِ وقت میاں، ؟ اور کیا فقیر

(شجاع خاور)

بڑھنے لگا ہے زہرۂ گیتی کا بانکپن
چھونے لگا ہے چاند کو انسان، چُپ رہو

(سلام مچھلی شہری)

تھا چراغِ شعلہ رو سے روشنی کا کچھ بھرم
آفتابِ زرد رو سے بڑھ گیا پندارِ شب

(شمیم عثمانی)

چاروں طرف بلند نشاں تیرگی کا تھا
رکھا ہوا فصیل پہ سر روشنی کا تھا

(محسن زیدی)

تری تلاش میں دار و رسن کی راہوں میں
کبھی چلے تو ہمیں خانماں خراب چلے

(مہدی نظمی)

سربلند اپنا لہو تھا، سرنگوں قاتل کی تیغ
ہم ہتھیلی پر جو سر اپنا اُٹھا کر لے گئے

(شہاب جعفری)

ان اشعار میں، دائرے بناتی ہوئی صداؤں کو زنجیر کے ٹوٹنے کی آواز یا صدائے شکستِ دل قرار دینا، وقت کے ہاتھوں ضمیرِ شہر کے مارے جانے کا احساس کرنا، بادشاہ کو غلام اور فقیر کو نام کا فقیر تصوّر کرنا، زہرۂ گیتی کے بانکپن کے سبب انسان کا چاند کو چھونے کا حوصلہ کرنا، آفتابِ زرد رُو پر چراغِ شعلہ رو کو فوقیت دینا، تیرگی کے علم بلند ہونے پر روشنی کا سر، فصیل پر رکھا ہوا محسوس کرنا، خانہ خرابوں کا دار و رسن کی راہوں سے گزرنا، اپنا سر اپنی ہتھیلی پر اُٹھا کر لے جانے پر سربلند اور سرخرو محسوس کرنا، اپنی جگہ زندگی کی گہری بصیرت کے ساتھ رجائیت، کس بل اور جگر کاوی کا جمالیاتی اظہار ہے۔ دہلی کے شاعروں نے انسان کے ارادوں کی صلابت، زندگی کی برق رفتاری اور کائنات کی تقدیس کا رزمیہ لکھا ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ ان اشعار میں زندگی کی خوشبو اور اس کا جادو دونوں چیزیں ہیں، وہ لوگ جو صرف ان نغموں کو شیریں تصوّر کرتے ہیں، جن کی جڑیں ہمارے المیہ جذبات میں ہوتی ہیں۔ ان اشعار کی شیرینی، شگفتگی اور دلکشی کے ساتھ ان کی تاثیر، دلنوازی اور سحر کاری کو بھی محسوس کر سکتے ہیں۔ ان اشعار میں جو چیز متوجہ کرتی ہے، وہ یہ ہے کہ ان میں جو اقدار و افکار ہیں وہ محض زندگی کا رزمیہ ہی نہیں ہیں بلکہ مضر اور منفی اندازِ حیات پر سوالیہ نشان بھی بناتے ہیں۔ زندگی کی ستم رانیوں پر زہرخند بھی ہیں۔ اور زہریلی دھوپ میں انسان کے لیے شجرِ سایہ دار کا حکم بھی رکھتے ہیں۔ ان افکار و اقدار اور اس اندازِ بیان میں ایک نوع کی قوتِ شفا ہے، جو اپنی جگہ بڑی چیز ہے۔

اُردو شاعری میں، ترقی پسندی کے بعد دوسرا طاقتور رجحان جدیدیت کے نام سے اُبھرا۔ جدیدیت کے چند علمبرداروں نے اس فطری رجحان کو اپنے بعض مقاصد کے تحت ایک خاص سمت و جہت دینے کی کوشش کی ہے۔ اور اس فلسفہ طرازی میں، جو غلطی ترقی پسندوں نے کی تھی وہی جدیدیت کے علمبرداروں نے کی ہے۔ ترقی پسندوں پر یہ اعتراض تھا کہ وہ ادب کی تخلیق ایک خاص نظریے کے تحت کرتے ہیں۔ اور اس کے نتیجے میں ادب پر نظریے کا غلبہ ہو جاتا ہے۔ ادبی اور جمالیاتی اقدار پر کاری ضرب لگتی ہے اور وہ مجروح ہو جاتی ہیں۔ لیکن خود جدیدیت کے بعض علمبرداروں نے یہی طریقۂ کار اپنایا ہے۔ انھوں نے ترقی پسندی کے بالکل متضاد اور مخالف فلسفہ تراش لیا۔ جس میں باور کرایا گیا کہ زندگی کا کوئی مستقبل نہیں ہے۔ قدروں کا زوال ہو چکا ہے۔ انسان تنہائی اور تشکیک کا شکار ہو چکا ہے۔ زندگی مہمل بلکہ لغو ہے۔ اس لیے ادب اور شاعری کو بھی لغو اور مہمل ہونا چاہیے۔ یا کم از کم اس کا کوئی منصب اور مقصد نہیں ہے۔ چونکہ زندگی خود ناقابلِ فہم ہے۔ اس لیے ادب اور شاعری کو بھی ناقابلِ فہم ہونا چاہیئے۔ اور یہ کہ سچا ادب ترسیل کے المیے کا شکار ہوتا ہے۔ لیکن جدیدیت نے جو مثبت کام کیا ہے وہ ایک طرف کلاسیکی اصولوں کو لچک دار بنانے کا ہے۔ اور دوسری طرف ترقی پسندی کی نظریاتی آمریت سے ادب کو نجات دلانے کا ہے۔ جدید شاعروں نے موضوعات کی سطح پر شاعری کا دائرہ وسیع کیا ہے۔ انھوں نے زندگی کے ہر منظر اور ہر مظہر کو شاعری کا محور اور مرکز قرار دیا ہے۔ انسان کی سائیکی اور اس کی داخلی زندگی کے سارے ہنگاموں اور کیفیتوں کو خاص طور پر شاعری کا سرچشمہ قرار دیا ہے۔۔۔ جدیدیت نے غزل کے اسلوب کو خاص طور پر متاثر کیا ہے۔ اور پیکر تراشی، علامت نگاری اور استعارہ سازی کے رجحان کو تقویت دی ہے۔ غرض غزل کے اسلوب میں وضاحت پر رمزیت کو فوقیت دی اور جمالیاتی اقدار پر از سرِ نو ایمان تازہ کیا۔ دہلی کے شاعروں کی غزلوں میں جدیدیت کے بعض مثبت اثرات ملتے ہیں۔ مثلاً

ہر گھڑی رہتا ہے اب خدشا مجھے
پی نہ جائے وقت کا دریا مجھے
(اجمل اجملی)

ٹوٹتے رشتوں کا آئینہ عجب ہو جائے گا
ایک دن انسان بے نام و نسب ہو جائے گا
(امیر قزلباش)

کیا دل خراش کام ہوا ہے، مرے سپرد
اک زرد رُت کے برگ وثمر چُن رہا ہوں میں

(بانی)

اندھے پانی سے بھی نیچے کا بسیرا ہوں میں
تجھ سمندر کا گھٹا ٹوپ اندھیرا ہوں میں

(من موہن تلخ)

اپنے سوا تھا کون جسے دیتا کسے شراب
اپنے ہی سر پہ ہاتھ رکھا اور مر گیا

(کمار پاشی)

بچھڑا ہر ایک فرد بھرے خاندان کا
مجھ کو شراپ لگ گیا کس بے زبان کا

(صادق)

کوئی گھر، اس شہر میں بے سایاں دیکھا نہیں
میرا گھر کیوں رہ گیا بے سائباں میں کون ہوں

(مخمور سعیدی)

ہم زاد، نت آئینہ دکھاتا ہے کہ میں ہوں
پھر کوئی لہو میں اُترا تا ہے کہ میں ہوں

(مظفر حنفی)

ان اشعار میں وقت کے دریا کے پی جانے کا خدشہ، ٹوٹتے رشتوں کے آئینہ خانے میں انسان کے نام ونسب ہو جانے کا احساس کرنا، زرد رُت کے برگ وثمر چننے کا دل خراش کام کرنا، خود کو اندھے پانی کی نچلی تہ کا خوف ناک جزیرہ تصور کرنا، خود کو بھسما سُر کی طرح سر پر ہاتھ رکھ کر شراپ دینا، بھرے خاندان کے بچھڑنے پر کسی بے زبان کے شراپ لگنے کا احساس کرنا، بھرے شہر میں اپنے گھر کو بے سائباں تصور کرنا، ہم زاد کا نت آئینہ دکھانا، محض نری استعارہ

سازی یا پیکر تراشی نہیں۔ بلکہ مجازی زبان کی ان شکلوں میں شاعروں نے اپنے تخلیقی تجربوں کو مجسّم کیا ہے۔ اور اس دور کے انسان کی خوف زدگی، بے چارگی اور آشوبِ آگہی کا فن کارانہ اظہار ہے۔ دہلی کے شاعروں نے جدید رجحان کو قبول کرنے میں اپنی گہری بصیرت اور فنّی شعور کا ثبوت دیا ہے۔ ایک طرف انھوں نے کلاسیکی اصولوں کا جائز حد تک احترام کیا ہے اور دوسری طرف اظہار کے نئے وسیلوں کو اپنایا ہے۔ استعاروں اور تشبیہوں کی ندرت نیز پیکروں کی لطافت اسی بات کا ثبوت ہے۔ لیکن انھوں نے استعارہ سازی اور پیکر تراشی یا علامت نگاری میں اس نکتے کو فراموش نہیں کیا ہے کہ غزل میں ہر لفظ، ترکیب اور مجازی زبان کی شکل کو جمالیاتی اور تخلیقی فضا آفرینی کا کام کرنا ہے۔ اور اس کو اپنی جگہ مقصود بالذات نہیں بلکہ اظہار کا بہترین وسیلہ ہونا ہے۔ دہلی کے شاعروں نے معنویت کی سطح پر محض اہم تبدیلیوں کو انگیز کیا ہے۔ اور غزل کو نئے انسان کی پیچیدہ سائیکی کا جمالیاتی پیکر بنایا ہے۔ اور اس میں انسان کے نادر، نایاب اور نازک جذبوں کو بے حد دلنوازی اور چابک دستی کے ساتھ پیش کیا ہے۔ اس لیے دہلی کے شاعروں کی غزل نئی غزل ہوتے ہوئے ایک طرف پُرانی غزل کی توسیع ہے۔ اور دوسری طرف اس کی زندہ روایات کی ازسرِ نو تخلیق بھی ہے۔ جو اپنی جگہ بہت اہم کارنامہ ہے۔

دہلی ایک عظیم مرکزی شہر ہے۔ اس کے دروازے چاروں طرف کو کھلتے ہیں۔ اس کا رشتہ ملک اور بیرونِ ملک کے ہر شہر، قریے اور گوشے سے ہے۔ اس لیے دہلی والوں کے ذہن اور دل کے دریچے تازہ ہواؤں کے لیے وا رہتے ہیں۔ اور وہ ہر لطیف جھونکے کا خیر مقدم کرتے ہیں۔ جس کا اثر یہاں کی تہذیبی اور ادبی زندگی بھی قبول کرتی ہے۔ دہلی نے قدما کے دور میں دبستانِ شاعری کی حیثیت سے اپنا جو پرچم لہرایا تھا، موجودہ شاعروں نے بھی اس کی عظمت اور شعریت کا بھرم آج تک رکھا ہے۔ اس کام میں دہلی کے شاعروں نے ایک طرف کلاسیکی زندہ اور تابندہ روایات کو برقرار رکھا، اور دوسری طرف ادب و شعر کے نئے میلانات اور رجحانات کو اپنایا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ آزادی کے بعد اردو غزل کے میدان میں ایک طرف کلاسیکی اور نوکلاسیکی دبستان اپنی پوری آب و تاب کے ساتھ جلوہ گر ہیں۔ اگر اس ذخیرے سے خالص روایتی عناصر کو منہا کر دیا جائے تو کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل کا ایک وافر ذخیرہ باقی رہتا ہے۔ جو اپنی جگہ نوک پلک سے دُرست، صحتِ زبان و بیان کا شاہکار اور عروضی چابک دستی، مہذب رومانیت اور صحت مند روایات کا آئینہ دار ہے۔ اسی دبستان کے جلو میں زندگی کے سنجیدہ اور گمبھیر افکار و

اقدار کا نگار خانہ جگمگا رہا ہے۔ اس رجحان کے تحت تصوف، ویدانت، فلسفیانہ افکار، دیو مالائی اثرات اور زندگی کی اعلا سطح کے تجربوں کا اثر نمایاں ہے۔ آزادی کے بعد اس رجحان کو زندگی کے نشیب و فراز اور برق رفتاری سے تقویت ملی ہے۔ اس دور میں زندگی کے افق کا عجیب عالم ہے۔ سیکڑوں رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ اس لیے زندگی کے بچے اور اچھے رنگوں نے اپنے وجود پر جس اندازِ دلربائی اور توانائی سے اصرار کیا ہے، وہ اس رجحان کی اہم خصوصیت ہے، اس رجحان کے علمبرداروں نے ایک طرف زندگی کے خارجی ہنگاموں کی طرف معنی خیز اشارے کیے ہیں۔ اور دوسری طرف اُن کے باطنی اثرات کی مثبت انداز میں تجسیم کی ہے۔ انسان کے تقدس، زندگی کی عظمت، اخلاق، روحانیت اور انسانیت کی اعلا قدروں کا رجز پڑھا ہے۔ یہ رجحان بہت دیرپا اثرات کا حامل ہے — آزادی کے بعد، دہلی کی اُردو غزل نے ترقی پسند افکار کا خیر مقدم کیا ہے۔ اگرچہ پہلے سے اُردو غزل میں رجائیت، کس بل اور زندگی سے قربت کا احساس کار فرما تھا۔ لیکن ترقی پسند عناصر نے ان کو اور تازہ و تابندہ کر دیا۔ کلاسیکی اور نو کلاسیکی غزل کے ساتھ جدید غزل میں بھی ان اثرات کی نشاندہی کی جا سکتی ہے۔ ترقی پسند غزل نے کلاسیکی غزل کی نسبتاً گھٹی ہوئی فضا کو کشادگی سے آشنا کیا۔ اور غزل کے سانچے میں لچک اظہار میں ترسیلی عناصر، اور معنویت کی سطح پر زندگی کی اعلا اقدار کا اضافہ کیا۔ اسی طرح جدیدیت کے رجحان نے غزل کو نظریاتی جبر سے آزاد کر کے اس کو آزاد فضا میں سانس لینے کا موقع فراہم کیا۔ غزل کو وضاحتی اسلوب سے نجات دلا کر از سرِ نو جمالیاتی اقدار اور موضوعات کے وسیع کینوس تک پہنچایا۔ جدید غزل نے استعارہ سازی، علامت نگاری اور پیکر تراشی کے رجحان کو تقویت عطا کی۔ نیز انسان کے خارجی ماحول سے زیادہ اس کے ذہن و ضمیر کی داخلی فضا، انسان کی پیچیدہ سائیکی اور وجدان کے تجربے کے اظہار کا وسیلہ بنایا — اقدار کی شکست و ریخت، انسان کی ذہنی اور جذباتی تنہائی اور آشوبِ آگہی کو زیادہ موثر اور دلکش انداز میں پیش کیا۔ ان بڑے رجحانات کے علاوہ اور بہت سے رجحانات بھی نظر آتے ہیں۔ اور سچ تو یہ ہے کہ ہر شاعر اگر وہ سچا شاعر ہے تو وہ اپنی جگہ خود انفرادیت پسند ہوتا ہے اور اپنا اور اپنی شاعری کا ایک آزاد وجود رکھتا ہے۔ جس کی اپنی خصوصیات ہوتی ہیں۔ دہلی کے اُردو شاعروں میں بعض شاعر اس منصب پر بھی فائز ہیں۔ جن کی مکمل شناخت کرنا تحقیق کا کام ہے۔

اس جائزے کی بنیاد پر کہا جا سکتا ہے کہ 'دبستانِ دہلی' کا وجود اپنی جگہ باقی ہے۔

اگرچہ اس کی پُرانی خصوصیات میں مرورِ زمانہ کے ساتھ تبدیلیاں آگئی ہیں مگر ان کی اپنی خوشبو اور اپنا ذائقہ ہے۔ آزادی کے بعد خاص طور پر ہماری سماجی، تہذیبی، سیاسی اور اقتصادی زندگی میں جو تیز رفتار تبدیلیاں ہوئی ہیں، قومی اور بین الاقوامی ادبی تحریکات کے جو سائے پڑے ہیں، اُردو غزل نے ان کو اپنے مزاج کے مطابق قبول کیا ہے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ اُردو غزل کسی ٹھہرے ہوئے تالاب کا پانی نہیں بلکہ ایک بہتا ہوا دریا ہے۔ اور دریا کے سفر میں پہاڑی ندی کی چھل بل بھی ہے۔ اور میدانی دریا کا سنجیدہ خرام بھی۔ مجھے یقین ہے کہ مستقبل میں بھی اُردو غزل زندگی اور زمانے کے اثرات کو قبول کرتی اور ان کو جمالیاتی پیکر عطا کرتی رہے گی۔

# جدید اُردو غزل : مغربی بنگال میں

ہر تخلیق زبان، عہد اور شخصیت کی تخلیقی مثلث سے جنم لیتی ہے۔ یہ مثلث جامد یا میکانکی نہیں ہوتی ہے بلکہ تخلیقی اور نامیاتی ہوتی ہے۔ اس لیے ہر دور میں اکثر بڑے فن کاروں کے یہاں اس کے زاویوں کا تناسب بدلتا رہتا ہے۔ کبھی عہد کا زاویہ بڑا ہو جاتا ہے۔ کبھی شخصیت کا اور کبھی زبان کا۔ اسی نسبت سے شاعری کا مزاج بنتا اور بدلتا ہے۔ عجب اتفاق ہے کہ اس دور میں اس تخلیقی مثلث کے تینوں زاویے اپنے امکانات کے حصول میں سمٹنے اور پھیلنے کے عمل سے دوچار ہیں۔ جس کی وجہ سے فن کی روح میں انقلاب برپا ہے اور اظہار کی سطح پر تضاد، تصادم اور کش مکش کا عالم ہے۔ مغربی بنگال کی اُردو غزل بھی اس کلیے سے مستثنیٰ نہیں، وہ بھی اپنے وجود کی تشکیل اور اس کی بقا پر اصرار کر رہی ہے اور اپنے نئے امکانات کی تلاش میں سرگرداں ہے۔ میری رائے میں اس دور کی اُردو غزل بشمول مغربی بنگال کی اُردو غزل زبان کی سطح پر روایت سے تجربے اور تازگی کی طرف، عہد کی سطح پر تفننِ طبع سے سماجی معنویت کی طرف اور شخصیت کی سطح پر تعمیم سے تخصیص کی طرف بڑھ رہی ہے۔ اس عمل کے دوران غزل کی جمالیات، اظہار کے وسیلے اور معنوی دائرے بننے اور تبدیل ہونے کے عمل سے دوچار ہیں۔ اور ایک نئی تخلیقی اکائی اپنے تشخص کے لیے بے قرار نظر آتی ہے۔

ملک کے دوسرے حصوں کی طرح، مغربی بنگال کی اُردو غزل کی زبان کا منظر نامہ تین بڑے دائروں پر مشتمل ہے۔ جن کو نو کلاسیکی دبستاں، ترقی پسند دبستاں اور جدید دبستاں کا نام دیا جا سکتا ہے۔ نو کلاسیکی شعرا کی تعداد زیادہ ہے۔ جن کی نگاہ میں غزل کی جمالیات کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔

وہ اس نکتے سے بھی آگاہ ہیں کہ غزل کی جمالیات میں اس کی ہیئت کا حُسن بنیادی قدر کی حیثیت رکھتا ہے جس میں زبان، بیان اور حُسنِ بیان کی بہت اہمیت ہے۔ اس لیے نوکلاسیکی دبستان کے شعرا قواعد، عروض، فنی لوازم، بدیع، بیان اور معانی کا بطور خاص دھیان رکھتے ہیں۔ ان کے یہاں عروضی، لسانی قواعدی اور فنی صحت کے ساتھ زبان کی سلاست اور حُسن کاری پر خاص زور دیا گیا ہے۔ ان کی زبان بنیادی طور پر اس تہذیب کا ایک حصہ ہے، جو صدیوں کی مشاطگی کے بعد نکھری ستھری شکل میں ہمارے سامنے موجود ہے۔ اور جو شعری زبان کہلاتی ہے۔ کوثر و تسنیم میں دُھلی ہوئی یہ زبان مانوس عناصر پر مشتمل ہے۔ مغربی بنگال میں جمیل مظہری مرحوم، عباس علی بے خود، عطا کریم برق، رضا مظہری، سالک لکھنوی، ابراہیم ہوش، شاطر کلکتوی، مضطر حیدری، خرد غوث پوری مرحوم، ناظم سلطان پوری، پرویز شاہدی، رونق نعیم، وکیل اختر مرحوم، شہود عالم آفاقی، قطب شاہین اور غلام حسین ایاز وغیرہ کی زبان کا بیشتر سرمایہ اسی مہذب شعری زبان پر مشتمل ہے۔ مثلاً:

محبت میں بھی کیا سرگوشیاں ہوتی ہیں چھپ چھپ کر<br>
سوال آہستہ آہستہ، جواب آہستہ آہستہ

(عطا کریم برق)

رخسار کی تابانی، زلفوں کے گھنے سائے<br>
یہ شام بھی اپنی ہے یہ بھی ہے سحر اپنی

(سالک لکھنوی)

مری حق پسندی، مری خودنمائی<br>
مجھے تختہ دار تک کھینچ لائی

(خرد غوث پوری)

بن کے آیاتِ نظر یہ کون نازل ہوگیا<br>
دل کو اپنی ذات کا عرفان حاصل ہوگیا

(ناظم سلطان پوری)

ان اشعار میں الفاظ کا در و بست، نظم و ضبط، رعایتِ لفظی اور اندازِ بیان کی سادگی غرض حسنِ زبان و بیان نوکلاسیکی دبستاں کی یاد دلاتا ہے۔ برق کے شعر میں سرگوشیوں کی مناسبت سے سوال آہستہ آہستہ اور جواب آہستہ آہستہ کا جواز نکلتا ہے۔ سالک کے شعر میں رخسار و ل

کی تابانی کو شام اور زلفوں کے گھنے سائے شام کی یاد تازہ کرتے ہیں۔ جن میں صنعت تضاد ہے اور رعایت لفظی کا حسن بھی ہے۔ خرد کے یہاں حق پسندی، اور خود نمائی کا براہ راست تعلق (سرور کی طرح) تختۂ دار سے ہے۔ کسی کا آیات نظر بن کر نازل ہونا اور اس سے اپنی ذات کا عرفان حاصل ہونا کلاسیکی شعور کی پختہ کاری کی دلیل ہے۔ ذخیرۂ الفاظ سے لے کر ان کی ترتیب اور حسنِ بیان ہر چیز نو کلاسیکی دبستان سے متعلق ہے۔ وہی عروضی، لسانی اور فنی صحت وہی سادہ زبان اور وہی حسن بیان جو نو کلاسیکی دبستان کی خصوصیات ہیں، ان اشعار میں ملتی ہیں اُردو غزل بشمول مغربی بنگال کی اردو غزل کا بیشتر سرمایہ اسی نو کلاسیکی دبستان کی خصوصیات کا حامل ہے۔

مغربی بنگال کے ترقی پسند شاعروں کی غزلوں میں جو لسانی عناصر ملتے ہیں، ان کا ایک حصہ نو کلاسیکی زبان اور دوسرا حصہ جدید شاعری کی زبان پر مشتمل ہے۔ یا یوں کہہ لیجیے کہ ترقی پسند غزل کی زبان نو کلاسیکی اور جدید دبستان کی غزل کے درمیان لسانی سطح پر واسطۂ درمیانی کا کام کرتی ہے۔ اس میں ایک طرف وہ خصوصیات ہیں، جو نو کلاسیکی دبستان کی غزل میں پائی جاتی ہیں۔ اس کا ایک نمایاں سبب یہ ہے کہ بنگال کے ترقی پسند شاعروں کی نشو و نما کلاسیکی اور نو کلاسیکی دبستان کے اساتذہ کے سائے میں ہوئی ہے۔ اس لیے انھوں نے اظہار و اسلوب کی حد تک ان سے گہرا اثر قبول کیا ہے۔ دوسری طرف بعض ایسی خصوصیات بھی ملتی ہیں جو جدید اور ترقی پسند شاعری دونوں میں اقدار مشترک کا درجہ رکھتی ہیں۔ لیکن ترقی پسند غزل کی زبان میں مخصوص عناصر اور امتیازی نشانات بھی ملتے ہیں اس میں گہری رمزیت پر وضاحت کو، جمالیاتی فضا پر مقصدیت کو ابہام پر ترسیلی قوت کو فوقیت حاصل ہے۔ ترقی پسند غزل میں الفاظ محدب شیشے کا کام کرتے ہیں۔ جس سے الفاظ میں معانی کا چہرہ تو صاف دکھائی دیتا ہی ہے۔ بلکہ آر پار بھی نظر آتا ہے۔ ترقی پسند غزل کا اسلوب جیتا جاگتا، کھنک دار، بیدار کن اور واضح ہوتا ہے۔ اس میں بیان اور حسنِ بیان ایک دوسرے میں تحلیل ہو جاتے ہیں۔ ترقی پسند غزل کے اہم ناموں میں پرویز شاہدی، سالک لکھنوی، ابراہیم ہوش، اعزاز افضل، حامی گورکھپوری، عزیز غواصی مرحوم، انجم عظیم آبادی وغیرہ کے نام اہم ہیں۔ یہ سلسلہ یہیں ختم نہیں ہوتا بلکہ ان شاعروں تک پہنچتا ہے، جو اپنے عہد، اپنے سماج اور اپنی زندگی سے نا آسودہ ہیں۔ اور فن کی سطح پر جارحانہ یا احتجاجی رویہ اختیار کرتے ہیں۔ ان کی غزلوں میں زبان کا احتجاجی اور جارحانہ استعمال اور اسلوب میں بے نیازانہ رویہ ملتا ہے۔ ایسی غزلوں میں کھردراپن، بے آہنگی، اور الفاظ کا باغیانہ استعمال

تک ہوسکتا ہے۔ مگر بنیادی طور پر ایسی غزلوں کی زبان اور انداز بیان ترقی پسند غزل کے اسلوب کی اگلی منزل یا تمنا کا دوسرا قدم ہے۔ اس سلسلے میں وکیل اختر مرحوم، خالق عبداللہ، شمیم انور، قیصر شمیم، احسن شفیق، فاروق شفق وغیرہ کا نام لیا جاسکتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار ہیں:

ان پڑھ آندھی گھس پڑتی ہے توڑ کے پھاٹک محلوں کے
"اندر آنا منع ہے" لکھ کر لٹکانے سے حاصل کیا

(پرویز شاہدی)

اچانک تو بھڑک اٹھتے نہیں شہروں میں دیوانے
خردمندوں کی حالت دیکھ کر سر پھوڑ لیتے ہیں

(سالک لکھنوی)

ندی ندی رن پڑتے ہیں، جب سے ناؤ اتاری ہے
طوفانوں کے کس بل دیکھے اب ملّاح کی باری ہے

(اعزاز افضل)

اک خموشی ہے یہاں بھی شب تنہائی کی
کوئی پتھر تو گرے شور سرِ بزم تو ہو

(قیصر شمیم)

خود جن کی ہتھیلی میں ہیں سوراخ ہزاروں
دینا بھی وہ چاہیں گے تو کیا دیں گے کسی کو

(شمیم انور)

مجھے پیسے مشینوں نے دیے ہیں
مگر صحت مری اچھی نہیں ہے
لگے بھر سال تو ہم کو بلانا
بلانا مت ابھی چھٹی نہیں ہے

(البشیر آردی)

پاؤں پھیلاتے ہوئے بھی ڈر لگے
زندگی مسکین کی چادر لگے

(حامی گورکھپوری)

ان اشعار میں گہری مقصدیت کے ساتھ، وضاحتی اندازِ بیان، احتجاجی رویّہ، بلند آہنگی، دوٹوک پیرایہ، اس بات کا مظہر ہے کہ شاعروں نے الفاظ کو شعوری طور پر اپنے مافی الضمیر کا پابند لیا ہے اور اس سے "تلوار نشتر یا کم از کم "آوازہ" کا کام لے رہے ہیں۔ ان پڑھ آندھی کا محلوں کے پھاٹک توڑکر اندر گھس آنا اور "اندر آنا منع ہے" کی خلاف ورزی کرنا، خردمندوں کی حالت (یعنی مصلحت اندیشی) دیکھ کر شہروں میں دیوانوں کا بھڑک اٹھنا اور سر پھوڑنا، ندی بدی رن پڑنا، طوفانوں کے کس بل دیکھ کر ملاّح کے حوصلوں کو آزمانا، شبِ تنہائی کی خموشی دیکھ کر محفل میں پتھراؤ کی خواہش کرنا اور شور برپا (تحرک) کرنا، سوراخ والی ہتھیلیوں والے لوگوں (محتاج) کا کسی کو کچھ دینے کی صلاحیت نہ رکھنا۔ مشینوں کا پیسے دینا مگر صحت بگاڑ دینا، چھٹی نہ ہونے کے سبب اگلے سال بلائے جانے کی تمنا کرنا۔ زندگی مسکین کی چادر ہونا، محض معنویت کی سطح پر ہی ترقی پسندی نہیں ہے بلکہ الفاظ، ان کے استعمال، ترتیب و انتخاب اور اندازِ بیان سب پر ترقی پسندی کا گہرا اثر ہے۔ ان اشعار میں بیان اور حسنِ بیان بھی ایک دوسرے میں تحلیل ہو گیا ہے۔ اور نوکلاسیکی نیز ترقی پسند غزل کی زبان کے عناصر بھی باہم دگر شیر و شکر ہو گئے ہیں۔ بنگال کی اردو غزل کی زبان اردو دنیا کی ترقی پسند غزل کے کینوس سے الگ نہیں ہے۔ البتہ اپنے تخلیقی رویّے کی وجہ سے لسانی سطح پر زیادہ اثر آفریں ہے۔ اور زیادہ جمالیاتی کیفیت کی حامل ہے۔

یہ صحیح ہے کہ ہر فن کار ابتدا میں اپنا فن کارانہ سفر "روایت" سے شروع کرتا ہے۔ لیکن باشعور فنکار روایت پرستی پر اکتفا نہیں کرتا بلکہ وہ روایت کو اپنے تخلیقی سفر کا نقطہ بناتا ہے اور جلد اس ابتدائی اور تقلیدی منزل سے گزر جاتا ہے اور ان مرحلوں کی طرف پیش قدمی کرتا ہے، جن کو تازگی، جدّت، تجربے اور بغاوت کا نام دیا جاتا ہے۔ فن اور زبان کے تخلیقی اور سماجی عمل کے دوران روایت کے مردہ عناصر خزاں رسیدہ سوکھے زرد پتّوں کی طرح جھڑ جاتے ہیں۔ اور زندہ عناصر نئی توانائی کے ساتھ نئی کونپلوں کی طرح پھوٹنے لگتے ہیں۔ اسی کے ساتھ روایتی عناصر خواہ داخلی ہوں یا خارجی اپنی بنیادی قدر کو باقی رکھتے ہوئے، یا تو نئی تخلیقی حیثیت اور سماجی معنویت کو جذب کرنے کی صلاحیت پیدا کر لیتے ہیں یا اپنی قلبِ ماہیت کر کے نئی زندگی حاصل کر لیتے ہیں، جن کے

ذریعے نئی بصیرت اور معنویت منکشف ہوتی ہے۔ اس عمل سے زبان کے عناصر ذہن پر مشک نافے کی طرح شاعر کی تخلیقی بصیرت سماجی معنویت اور وجدانی تجربوں کی خوشبو کا انکشاف کرتے ہیں اظہار کے وسیلوں کے پس منظر میں خاص طور پر لسانی نقطۂ نظر سے یہ صورت حال کافی دلکش ہوتی ہے۔ نئی لفظیات، نئی امیجری اور استعارات کی دنیا آباد ہو جاتی ہے۔ اپنے مزاج کے اعتبار سے کہیں تازگی، کہیں جدت، کہیں تجربے اور بغاوت کا نام پاتی ہے۔ یہ لسانی شکلیں نئی زندگی نئے زمانے اور نئی تخلیقی حسیت کی فنکارانہ بازیافت کا بہترین وسیلہ بن جاتی ہیں۔ اس پس منظر میں مغربی بنگال جدید غزل کا لسانی مطالعہ دلچسپ نتائج تک لے جاتا ہے۔ یہ بات بے حد اہم ہے کہ مغربی بنگال میں ترقی پسند احتجاجی اور نوکلاسیکی دبستانوں کے شانہ بشانہ جدیدیت کا جو رجحان بھی پنپ رہا ہے۔ وہ اس جدیدیت سے مختلف ہے، جو ترسیل کی ناکامی اور اظہار کے وسیلوں کی ناتمامی کا ماتم کرتی اور ژولیدہ بیانی پر ناز کرتی ہے۔ اور جو مبہم اور مہمل میں فرق کرنے سے قاصر ہے۔ نئی غزل کی لفظیات اور امیجری نے ایک طرف نوکلاسیکی اور ترقی پسندی کے دبستانوں کی لسانی خصوصیات سے استفادہ کیا ہے اور دوسری طرف نئی لسانی جہتوں کی تلاش کی ہے۔ نئی غزل میں ایک طرف بے پناہ ترسیلی قوت ہے اور دوسری طرف جمالیاتی کیفیت محسوس ہوتی ہے۔ اور اس کے ساتھ وہ سماجی معنویت اور اشخاص کی نفسیاتی کیفیت کی عکاسی بھی کرتی ہے۔ مغربی بنگال کی نئی غزل کی لسانی تشکیل کے عمل کے پسِ پشت اس دور کی پیچیدہ اور حیرت انگیز نفسیات کا ہاتھ ہے، جس کے بطن سے نئی لفظیات اور نئی تخلیقی زبان نمودار ہوئی ہے۔ مثلاً:

کوئی بھی شکل مکمل کتاب بن نہ سکی
ہر ایک چہرہ یہاں اقتباس جیسا تھا
(مضطر حیدری)

دعا جینے کی سب کو دے رہی ہے
بھکارن ہے مگر کتنی سخی ہے
(مشہور عالم آفاقی)

دلوں کے بند دریچے بھی جس سے کھل جائیں
جو پڑھ سکو تو پڑھے جاؤ، میں وہ منتر ہوں
(علقمہ شبلی)

لمحے تو بہہ رہے ہیں مگر جم رہی ہے برف
کیسا بھی ہو الاؤ، بدن تھرتھرائے گا

(رونق نعیم)

اک یادگار یہ بھی ہے سیّاح دیکھنا
دل کا کھنڈر ہے، شہر کے آثار سے الگ

(قیصر شمیم)

کرفیو پیچھے پیچھے ہے سنّاٹے کی سرکار لیے
آگے سڑکیں بھاگ رہی ہیں جسموں کے انبار لیے

(شمیم انور)

صرف درسی کتاب پڑھنے سے
آدمی دیدہ ور نہیں ہوتا

(دکبل اختر)

کچّی سڑکوں سے لپٹ کر بیل گاڑی رو پڑی
غالباً پردیس کو کچھ گانو والے جائیں گے

میں ریل میں بیٹھا ہوا یہ سوچ رہا ہوں
اس دور میں آسانی سے پیسا نہیں ملتا

بھرے شہروں میں قربانی کا موسم جب سے آیا ہے
مرے بچّے کبھی ہولی میں پچکاری نہیں لاتے

(منوّر رانا)

بدن نمی تھا، نظر برف، رات کافوری
تمام رات گزاری ہے سرد باہوں میں

(بدنام نظر)

اپنی منزل ہی پہ دم لے گا یہ بہتا جھرنا
راہ میں کس لیے روڑے کوئی اٹکاتا ہے
(فاروق شفق)

ان اشعار میں اقتباس' اخبار' بھکارن' منتر' برت' الاؤ' سیاح' کھنڈر' سناٹے' سڑکیں' درسی کتاب' پکی سڑکیں' بیل گاڑی' ریل' پیسا' ہولی' پچکاری' ممی' جھرنا' بڑھاپا وغیرہ اگرچہ سامنے کے الفاظ ہیں. لیکن ۱۹۶۰ء سے قبل یہ اور اس قسم کے الفاظ غزل کی زبان سے ٹکسال باہر سمجھے جاتے تھے. ان اشعار میں یہ الفاظ دوسرے الفاظ سے اشتراک کرتے ہیں۔ اور شعر کی ساخت کے بنیادی ڈھانچے سے ہم آہنگ ہوکر مانوس نظر آتے ہیں۔ اس کا بنیادی سبب یہ ہے کہ شاعر نے، مادی سطح پر اپنے حواس خمسہ کے ذریعے جو ادراک حاصل کیا تھا' یا اپنے وجود کے وسیلے سے خارجی دنیا کا جو تجربہ کیا تھا. شاعر نے اس کرب وکیف اور نفسیاتی کیفیات کو جمالیاتی زبان عطا کی ہے۔ دوسرے الفاظ میں کہا جاسکتا ہے کہ نئی لفظیات شاعر کے تخلیقی تجربے کی بنیادی قدر سے وابستہ ہے اور تجربے کی قدرت کا خارجی اظہار ہے۔ ان اشعار کے دامن میں الفاظ موتی کی طرح جگمگا رہے ہیں۔ اور انداز بیان کی تازگی اور توانائی کے نقطۂ نظر سے بھی متوجہ کرتے ہیں۔ شاعری بیان کا تجربہ نہیں' تجربے کا بیان ہے اور حسن بیان پر سہاگے کا کام کرتا ہے۔ ان اشعار میں حسن بیان اور کہیں کہیں انفرادیت حسن بیان کی جھلک ملتی ہے۔ یہ حسن اور انفرادیت الفاظ کی بازی اور اسلوب کی پیچیدگی سے نہیں. بلکہ سادگی' روانی' سلاست اور ترسیل کی قوت سے ابھرتی ہے۔

غزل کی زبان میں مفرد اور مرکب الفاظ نیز تراشی ہوئی ترکیبوں کی اہمیت ہے' مگر اس سے زیادہ اہمیت زبان کے تخلیقی استعمال کی ہے. جہاں لغوی زبان کی حد ختم ہوتی ہے' وہاں سے تخلیقی زبان کی ابتدا ہوتی ہے. مغربی بنگال کی ہم عصر غزل میں محض نئے مفرد اور مرکب الفاظ کا ذخیرہ ہی نہیں بلکہ تخلیقی زبان کی مختلف صورتیں ملتی ہیں. جس میں استعارہ سازی' پیکر تراشی اور علامت نگاری بھی شامل ہے. جس کو رمزیت کا نام دیا جاسکتا ہے. رمزیت اظہار کی ایسی تمام شکلوں پر محیط ہے. یہ صورتیں تخلیقی تجربوں کی کسی نادر نایاب اور نازک سچائی کا انکشاف کرتی ہیں. یہ خیال گمراہ کن ہے کہ استعارہ' پیکر یا علامت شاعری میں مقصود بالذات ہے. اظہار کے وسیلے محض وسیلے ہیں، جو اظہار میں حسن اور جمالیاتی قدر تو پیدا کرتے ہی ہیں. اس میں معنویت. بصیرت اور تہہ داری بھی پیدا کرتے ہیں. پیکر اور علامت اپنی ابتدائی شکل میں استعارہ ہے. استعارے کو جو چیز پیکر

اور علامت بناتی ہے، وہ اس کا مخصوص استعمال ہے تشبیہہ بھی استعارے کی مفصل صورت کا نام ہے اور استعارہ ہی مردہ ہوکر محاورہ بن جاتا ہے۔ اس لیے استعارہ سازی کا رجحان ایک طرف اظہار کے وسیلوں میں بنیادی اہمیت کا حامل ہے اور دوسری طرف انسانی ذہن کا فطری عمل بھی ہے۔ مغربی بنگال کی اُردو غزل کی وہ زبان جو دبستانوں کی متعین خصوصیات کے دائرے کو توڑ رہی ہے اور اپنے خود مکتفی، آزاد اور تخلیقی وجود پر اصرار کر رہی ہے، وہ استعاراتی زبان ہے جس میں ہر دبستان کے حساس اور باشعور فنکاروں کا خونِ جگر شامل ہے۔ مثال کے طور پر چند اشعار ملاحظہ کیجیے:

شاید ہمارے پاؤں میں تِل ہے کہ آج تک
گھر میں کبھی سکون سے دو دن نہیں رہے

لپٹی رہتی ہے تری یاد ہمیشہ ہم سے
کوئی موسم ہو یہ مفلر نہیں پھینکا جاتا

(منور رانا)

شاید پھر آج ہاتھ کسی کا قلم ہوا
سارے ورق پہ کل تو نہ تھے سُرخ حاشیے

ہر گلے کی بلائیں لے جائیں گے
ہار کے پھول تو بے ضمیروں میں ہیں

(اعزاز افضل)

سوکھے ہوئے تالاب کی کیا جیب تلاشی
صدیوں کا وہ پھینکا ہوا پتھر نہ ملے گا

جب چبھنے لگے گی، یہ گھنی چپ کی اُداسی
پھر چیختے رہنے کی سزا دیں گے کسی کو

(شمیم انور)

احساس کے خرابے میں اُڑنے لگی ہے دھول
چہرے پہ کچھ نہ ڈھونڈیے اب گرد کے سوا

ایک سمندر سے نکلے ہم، ایک سمندر میں ڈوبے
دن بھر باہر تیر رہے تھے شام ہوئی گھر میں ڈوبے

(قیصر شمیم)

کہیں نہ مجھ پہ ہو نازل سمندروں کا عتاب
ندی ہوں، خواب میں دریا دکھائی دیتا ہے
اس پیڑ کے سائے نے تو جھلسا دیا مجھ کو
جس پیڑ پہ کھودا تھا ترا نام کسی نے

(رونق نعیم)

کہاں تک ساتھ دے بارش کا پانی
ندی جب ذہن کی سوکھی پڑی ہے
جُھلسیں جب انگلیاں تو مجھے ہوش آگیا
پانی چھڑک رہا تھا میں جلتے مکان پر

(شہود عالم آفاقی)

یہ سوکھی شاخیں کہاں تک بھلا ہلاؤں میں
کہو تو پھر اسی دنیا میں لوٹ جاؤں میں
میں شب کی پلکوں پہ آنسو کا ایک قطرہ ہوں
ملے ہوا کا بہانہ تو ٹوٹ جاؤں میں

(فاروق شفق)

اپنی اپنی کالک ملنے عکس ہزاروں لپکے ہیں
آئینے کی آنکھ بچا کر، چہرۂ انساں بھاگ نہ جائے
خاموشی بحرانِ صدا ہے، تم بھی چُپ ہو ہم بھی چُپ
سناٹا تک چیخ رہا ہے، تم بھی چُپ ہو ہم بھی چُپ
ٹوٹی دھنک کے ٹکڑے لے کر بادل روتے پھرتے ہیں
کھینچا تانی میں رنگوں کی سورج بھی ہے شامل کیا

(پرویز شاہدی)

مزاجِ تشنہ لبی مجھ سے پوچھتے کیا ہو
زباں کو اپنی نکالے ہوئے سمندر تھا
منزلیں ایسی بھی آئی ہیں سفر میں ذات کے
پھول بھی زیرِ قدم آئے تو وہ پتھر لگے
(علقمہ شبلی)

اُف مجھے بولنے نہیں دیتا
کیسا سناٹا میرے اندر ہے
(سمیع اللہ سحر)

ان اشعار میں پانو میں تل ہونے کی وجہ سے گھر میں سکون سے نہ بیٹھنا، یاد کو گلے کا مظہر قرار دینا اور ہر موسم میں اس کا گلے سے لپٹا رہنا، سادہ ورق پر سرخ حاشیوں کو دیکھ کر کسی کے ہاتھ کے قلم ہو جانے کا خیال آنا، بے ضمیروں کے ہاتھ میں پھولوں کے ہار ہونا اور اُن کا غیر مستحق لوگوں کے گلے کی بلائیں لینا، سوکھے ہوئے تالاب کی جیب تلاشی لینا اور صدیوں کے پھینکے ہوئے پتھر کا ہاتھ نہ آنا، گھنی چپ کی اداسی پر کسی کو چیختے رہنے کی سزا دینا، احساس کے خرابے میں دھول کے اُڑنے کے سبب چہرے پر گرد ہی گرد کا ہونا، وقت کے سمندر میں دن میں تیرنا اور رات کو گھر میں ڈوب جانا، ندی کو خواب میں دریا دکھائی دینے پر سمندر کے عتاب کا نشانہ بننے پر خطرہ ہونا، جس پیڑ پر اپنا نام کھودنا اسی کے سائے تلے جھلس جانا، ذہن کی ندی سوکھ جانے پر بارش کے پانی کا ساتھ نہ دینا، جلتے مکان پر پانی چھڑکنے میں انگلیوں کا جھلس جانا، اپنی کالک ملنے کے لیے ہزاروں عکسوں کا نکلنا اور اس کے خون سے آئینے کی آنکھ بچا کر انسان کے چہرے کے بھاگ جانے کا اندیشہ ہونا، خاموشی کو بحرانِ صدا قرار دینا، سناٹے کا چیخنا، ٹوٹی ہوئی دھنک کے ٹکڑوں کو لے کر بادلوں کا پھرنا، رنگوں کی کھینچا تانی میں سورج کا ہاتھ نظر آنا، سوکھی شاخوں کو ہلاتے رہنے سے تنگ آجانا اور پھر اسی دنیا میں لوٹ جانے کی خواہش کرنا، خود کو شب کی پلکوں پر آنسو کا ایک قطرہ قرار دینا اور ہوا کا بہانہ ملنے پر ٹوٹ جانے کی خواہش کرنا۔ اپنی تشنہ لبی پر سمندر کا زبان نکالنا، رات کے سفر میں پھول کا پتھر ہو جانا بدن کے اندر سناٹا ہی سناٹا ہونا اور بولنے کی سکت نہ ہونا محض یوں ہی نہیں بلکہ غزل کی بدلتی

ہوئی استعاراتی زبان کا ثبوت ہے جو تاریخ، تہذیب اور سماج کی تبدیلیوں سے وابستہ ہے۔ اس دور میں انسان معاشی رشتوں کی ڈور میں بندھا ہوا، دیکھے اور ان دیکھے سیکڑوں خنجروں کی زد پر پڑا ہوا تڑپ رہا ہے۔ سیاسی، سماجی، تہذیبی غرض ہر سطح پر ایک حشر برپا ہے۔ زندگی اور زمانے کے افق کا عجیب عالم ہے۔ سیکڑوں رنگ ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے گزر رہے ہیں۔ انسان خود انسان کے جبر کا شکار ہے۔ اس کی نفسیات پیچیدہ اور مجروح ہو چکی ہے۔ جس کا اظہار استعاراتی اسلوب میں ہوا ہے۔ زندگی کے بدلتے ہوئے مزاج کے لیے استعاراتی زبان ہی ناگزیر ہے۔ تخلیقی فنکار ایک طرف زندگی، اس کے مظاہر اور مضمرات سے اپنا رشتہ قائم رکھتا ہے اور دوسری طرف اپنے ذہن کے تخلیقی سوتوں کو خشک نہیں ہونے دیتا اور اظہار کے موزوں مگر نئے اسالیب اور پیرائے تلاش کرتا ہے۔ وہ اس طریقۂ کار سے ایک ایسی اکائی کو جنم دیتا ہے، جس کے دامن میں ایک طرف زندگی کی بصیرت رقص کرتی ہے اور دوسری طرف جمالیاتی کیفیات کا انکشاف کرتی ہے۔ مغربی بنگال کی اُردو غزل پوری اردو دنیا کی غزل کے شانہ بہ شانہ اپنا تخلیقی سفر طے کر رہی ہے۔ اس کا لسانی منظر نامہ روایت کے کینوس پر تازگی تجربے اور تخلیقی اکائیوں سے بصیرت اور مسرت کا سامان فراہم کرتا ہے۔

اس مختصر سے تجزیے کا حاصل یہ ہے کہ

۱۔ مغربی بنگال میں آزادی کے بعد غزل کی زبان روایت سے تازگی اور تجربے کی طرف بڑھ رہی ہے۔

۲۔ ۱۹۴۷ء کی غزل میں نو کلاسیکی، ترقی پسند اور جدید دبستانوں کے تخلیقی فنکاروں نے لسانی سطح پر اپنی تخلیقی فکر کی کمند ڈال کر زبان کے نئے امکانات کو تلاش کیا ہے۔

۳۔ مغربی بنگال کی اُردو غزل کا لسانی مزاج نو کلاسیکی، ترقی پسند اور جدید دبستانوں کے مثبت عناصر سے تشکیل پایا ہے جس میں ترسیل کے المیہ اور اظہار کے وسیلوں کی ناتمامی کا مصنوعی احساس کارفرما نہیں ہے۔

۴۔ یہاں غزل کی زبان میں ترسیل کی بے پناہ قوت ہے۔ نئی لفظیات، نئی پیکریت، نئی علامت نگاری اور نئی استعاراتی زبان زندگی اور تخلیقی تجربے سے وابستہ ہے جس کی وجہ سے وہ مشک نافہ کی طرح اپنے معانی کا بھرپور انکشاف کرتی ہے اور بصیرت کے ساتھ مسرت عطا کرتی ہے۔

۵۔ مغربی بنگال میں ۱۹۴۷ء کے بعد اُردو غزل کا منظر نامہ پوری اُردو غزل کے کینوس پر ایک منفرد اور فکر انگیز منظر نامہ کے انداز میں ابھرتا ہے۔ جو ایک طرف خود مکتفی اور آزاد وجود رکھتا ہے اور دوسری طرف پوری اُردو غزل کے نئے لسانی مزاج کا حصہ ہے۔

# ابوالکلام آزاد: صوفیانہ رجحان

مولانا ابوالکلام آزاد کو اُن کے مذہبی اور دینی کارناموں کی روشنی میں بنیاد پرست، ادعائیت پسند یا قدامت پسند بنا کر پیش کرنا فیشن سا ہو گیا ہے۔ جبکہ حقیقت یہ ہے کہ ان کے تصورات میں کافی لچک، وسعت اور ہمہ جہتی نظر آتی ہے۔ مولانا آزاد نے جس روحانی فضا میں آنکھ کھولی تھی، اس کا اثر ان کی پوری شخصیت اور دینی کارناموں پر نظر آتا ہے۔ جس کا رشتہ متصوفانہ فکر سے ملتا ہے۔ متصوفانہ فکر، جو آزادی کی طرف مائل ہے، مولانا آزاد کی تحریروں میں ایک واضح رجحان کی شکل میں دکھائی دیتی ہے۔ حضرت شیخ شہاب الدین سہروردیؒ نے فرمایا تھا کہ تصوف کی ابتدا علم، اس کا اوسط عمل اور اس کی انتہا عشق اور عطائے الٰہی ہے۔ علم کی بنیاد خبر پر ہوتی ہے اور یہ استدلال کے سہارے آگے بڑھتا ہے۔ حضرت شیخ شہاب الدین سہروردیؒ نے علم، خبر اور استدلال کو تصوف کی پہلی منزل قرار دیا ہے اور "عشق" کو آخری۔ مولانا آزاد نے علم و خبر اور تعقل و استدلال کی اہمیت کا احساس اپنی ہر تحریر میں کرایا ہے۔ لیکن وہ "عشق" کو علم و خرد سے بالاتر اور عظیم تصور کرتے ہیں۔ انھوں نے لکھا ہے:

> "عقائد، اعمال، عادات، خصائل، فکر و نظر، طرز و روش، کوئی بات بھی تو ایسی نہیں، جس کو اپنے قدرتی حالات کے مطابق پاتا ہوں۔ بس اپنی شکستگی و خستگی نہ تو کسی ہاتھ کی ممنون ہے نہ کسی زبان کی نہ خاندان کی۔ نہ تعلیم و تربیت ظاہری کی۔ جو کچھ پایا ہے، بارگاہِ "عشق" سے پایا ہے۔"

مولانا آزاد نے اپنی شخصیت کی تشکیل اور تکمیل میں عشق کو بنیادی محرک، ایک فعال اور تخلیقی قوت قرار دیا ہے۔ اسی ضمن میں لکھتے ہیں:

"علم کا دروازہ اُسی نے کھولا۔ عمل کی حقیقت اُسی نے بتائی۔ وقت کے صحیفے اُسی کی زبان پر اترے۔ حقیقت کے خزانے اُسی کے دستِ کرم میں تھے۔ شریعت کے حقائق کا وہی معلّم تھا۔ طریقت کے نشیب و فراز میں وہی رہبر تھا۔ قرآن کے بھید اُسی نے بتائے۔ سنّت کے اسرار اُسی نے کھولے۔ نظر اُسی نے دی۔ دل اُسی نے بخشا۔" (تذکرہ ص ۲۳۰)

اِس اقتباس سے صاف ظاہر ہے کہ مولانا آزاد کی میزانِ اقدار میں "عشق" کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ "عشق" کو شریعت کا معلّم اور طریقت کا رہبر قرار دینا، اس کو قرآن کے بھید اور سنّت کے اسرار کھولنے والا قرار دینا اور عشق کو نگاہ و دل کا پروردگار سمجھنا، محض خطابت یا شاعری نہیں بلکہ اس اندازِ فکر کے پردے میں مولانا آزاد کا ذہن بولتا ہے اور اُن کا دل دھڑکتا ہے۔ مولانا آزاد کے اس اندازِ فکر پر متصوّفانہ فکر کا گہرا اثر ہے۔

مولانا آزاد کا تصوّرِ عشق وسیع ہے۔ جو مجازی اور حقیقی دونوں دائروں پر محیط ہے۔ اُن کا "تصوّرِ عشق" اگرچہ ان کی تحریروں میں جگہ جگہ جلوہ گر ہے۔ لیکن "حیاتِ سرمد" میں بالکل بے نقاب ہوگیا ہے۔ "حیاتِ سرمد" کے سرورق پر مولانا آزاد کا یہ اقتباس تحریر ہے:

"عشق کی شورش انگیزیاں ہر جگہ ہیں۔ ہر عاشق قیس نہ ہو، مگر مجنوں ضرور ہوتا ہے۔ اور جب عشق آتا ہے تو عقل و حواس سے کہتا ہے کہ میرے لیے جگہ خالی کردو۔ سرمد پر بھی یہی حالت طاری ہوئی، اور جذب و جنوں اس طرح چھایا کہ ہوش و حواس کے ساتھ تمام مال و متاعِ تجارت بھی غارت کردیا۔ دنیاوی تعلقات میں جسم پوشی باقی رہ گئی تھی۔ بالآخر اس بوجھ سے پانو ہلکا ہوگیا کہ پابندیاں تو مدعیانِ ہوشیاری کے لیے ہیں۔" (حیاتِ سرمد: سرورق)

آخری جملے "پابندیاں تو مدعیانِ ہوشیاری کے لیے ہیں" میں جو بلا کا طنز ہے اور اولین جملوں میں "عشق" کی جن عظمتوں کا رجز ہے، وہ اربابِ نظر سے پوشیدہ نہیں۔

"سرمد" ہماری روحانی اور تہذیبی تاریخ کا ایک المیہ کردار ہے۔ مولانا آزاد نے "حیاتِ سرمد" کے عنوان سے ایک ایسی پُر مغز اور بامعنی تحریر سپردِ قلم کی ہے، جس کی گاگر میں حقائق کا ساگر موجیں مارتا ہے۔ اور مولانا آزاد کا متصوّفانہ رجحان نکھر کر سامنے آتا ہے۔ مولانا آزاد نے سرمد کی شہادت کو سیاسی قتل قرار دیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ سرمد کو قتل کرانے کے لیے اورنگ زیب

اور درباری علماء نے جو الزامات عاید کیے تھے۔ اُن کو اس طرح پیش کیا جا سکتا ہے :

(۱) سرمد ننگا رہتا ہے۔

(۲) وہ نصف کلمہ پڑھتا ہے۔

(۳) وہ معراجِ جسمانی کا منکر ہے۔

اور

(۴) ایک ہندو لڑکے سے عشق کرتا ہے۔

"عشق" کا ذکر آتا ہے تو مولانا آزاد کا قلم رنگ رس اور آنند کی بارش کرنے لگتا ہے۔ وہ اُن کی فکر میں جذبے کا شوخ رنگ بھرنے لگتا ہے۔ مولانا آزاد "عشقِ سرمد" کی ابتدا کا حال اس طرح بیان کرتے ہیں :

> "کہتے ہیں کہ ایک ہندو لڑکا تھا۔ جس کی چشمِ کافر نے یہ افسوں طرازی کی اور ایسا ہونا کچھ مستبعد نہیں۔ کیونکہ عشق خیز دلوں کو دو نیم کرنے میں بخیہ گر کی سوئی اور جلّاد کی تیغ دونوں برابر ہیں۔" (حیاتِ سرمد ص ۱۱)

مولانا آزاد کا متصوّفانہ نظریہ اُن تحریروں میں زیادہ روشن اور طاقت ور انداز میں ملتا ہے، جہاں انھوں نے صوفی و زاہد کا تقابل کیا ہے۔ یہ تقابل ارادی نہیں بلکہ اضطراری اور بے ارادی معلوم ہوتا ہے۔ اور اُن کے ذہن و ضمیر کی آواز بن جاتا ہے۔ مولانا آزاد نے عشقِ مجازی کو عشقِ حقیقی کا زینہ تصوّر کیا ہے۔ انھوں نے ایسے موقعوں پر علمائے ظاہر اور زاہدانِ تہی اخلاص پر بطورِ خاص طنز کیا ہے۔ ایک جگہ لکھا ہے :

> "جس کے دل و جگر میں ٹیس اور آنکھوں میں تری نہیں، اس کو معنیِ انسانیت سے کیا واسطہ؟ تم نے اکثر دیکھا ہوگا کہ زاہدِ متکلف بھی بایں ہمہ تعبس تقشّف، جب اپنے زاویۂ عبادت میں سر بہ زانو ہوتا ہے تو حور و غلماں کی مسکراہٹ سے لطف لیے بغیر نہیں رہ سکتا۔ یعنی جو خشک دماغ مسجد کے گوشوں اور حجروں میں دوست کو ڈھونڈتے ہیں، انھیں بھی اس تصوّر کے بغیر چارہ نہیں۔"
>
> (حیاتِ سرمد ص ۱۲)

اس تحریر سے چند باتیں صاف طور پر معلوم ہوتی ہیں۔ ایک تو یہ کہ مولانا آزاد کی نگاہ میں عشقِ حقیقی میں بھی عشقِ مجازی کی جلوہ گری ہے۔ یا یوں کہیے کہ حقیقت بھی آئینۂ مجاز میں جلوہ گر ہے۔ دوسری بات

یہ واضح ہوتی ہے کہ مولانا آزاد نے مسجد کے گوشوں اور حجروں میں اعتکاف کرنے والے زاہدوں پر "خشک دماغی" کی پھبتی کسی ہے۔ یہ محض اندازِ بیان نہیں، بلکہ مولانا کی حریتِ فکر کا قدامت پسندی اور بنیاد پرستی پر گہرا وار ہے۔

تاریخ کے صفحات پر اورنگ زیب اور داراشکوہ کی داستانِ خوں آشام ثبت ہے۔ اس ضمن میں سرمد کا ذکر ناگزیر ہے۔ یہاں اس حقیقت کی طرف اشارہ کرتا چلوں کہ اس ضمن میں غالب کے طرفداروں اور سخن سنجوں نے اپنے اپنے ہیرو کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے الفاظ کے ڈھیر اور دلیلوں کے انبار لگا دیے ہیں۔ اگر مولانا آزاد ادعائیت پسند، قدامت پسند یا بنیاد پرست ہوتے تو یقیناً غالب کے طرفدار ہوتے۔ لیکن انھوں نے حیاتِ سرمد میں ہر جگہ اورنگ زیب کو باطل اور سرمد کو حق پر قرار دیا ہے اور اورنگ زیب کے مقابلے میں داراشکوہ اور اس کے موقف کو سراہا ہے۔ انھوں نے سرمد کی شہادت کے محرکات اور پس منظر پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

> "یہ وہ زمانہ تھا کہ عنقریب بساطِ ہند پر عالمگیرؒ ایک نئی چال چلنے والا تھا۔ اور یہ شاہجہانی حکومت کا عہد آخری تھا اور شاہزادہ داراشکوہ ولیعہدِ سلطنت تھا۔ سلسلۂ مغلیہ میں داراشکوہ ایک عجیب طبیعت و دماغ کا شخص گزرا ہے۔ اور ہمیشہ افسوس کرنا چاہیے کہ تاریخ ہند کے قلم پر اُس کے دشمن کا قبضہ رہا۔ اس کے (داراشکوہ) کی اصلی تصویر پولٹیکل چالوں کے گرد و غبار میں چھپ گئی۔ وہ ہمیشہ سے درویش دوست اور صوفیانہ دل و دماغ کا شخص تھا۔ اور ہمیشہ فقرا اور اربابِ تصوف کی صحبت میں رہتا تھا۔ اس کی بعض تحریرات جو دست بُردِ زمانہ سے بچ گئی ہیں، بتلاتی ہیں کہ ان کا لکھنے والا بھی ذوق و کیفیت سے خالی نہیں۔ اس کے صاحبِ ذوق ہونے کا بڑا ثبوت یہ ہے کہ اس نے تلاشِ مقصد میں دیر و حرم کی تمیز اٹھا دی تھی۔ وہ جس نیاز کیشی کے ساتھ مسلمان فقرا کے آگے سر جھکاتا تھا ویسی ہی عقیدت ہندو درویشوں سے بھی رکھتا تھا۔ اس اصول سے کون صاحبِ حال اختلاف کر سکتا ہے۔" (حیاتِ سرمد: ص ۱۷)

مولانا آزاد نے اس تحریر میں اورنگ زیب جو بنیاد پرستوں اور ادعائیت پسندوں کا ہیرو ہے، یہ لکھ کر حرف گیری کی ہے کہ "ہمیشہ افسوس کرنا چاہیے کہ تاریخ ہند کے قلم پر اس کے دشمن کا قبضہ رہا۔ جب

تاریخِ ہند کے قلم پر داراشکوہ کے دشمن کا قبضہ رہا تو داراشکوہ اور سرمد کے ساتھ معاصر تاریخ انصاف کر ہی نہیں سکتی۔ چنانچہ مولانا ابوالکلام آزاد نے اس بات پر خاصے تاسّف کا اظہار کیا ہے کہ سرمد کے حالات سے اور ان کے شہادت کے پس منظر کو بیان کرنے سے اکثر معاصر تاریخیں قاصر ہیں۔ مولانا آزاد نے اورنگ زیب کی سیاست کو اس کا ذمّے دار ٹھہرایا ہے۔ اس نقطۂ نظر کو مولانا آزاد کے اس بیان سے بھی تقویت ملتی ہے کہ داراشکوہ کی اصلی تصویر اورنگ زیب کی چالوں کے گرد و غبار میں چھپ گئی۔

مولانا آزاد نے نہ صرف داراشکوہ کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے بلکہ اس کے نظریہ اتحاد اور بقائے باہم کو بھی دل کھول کر سراہا ہے۔ ہندستان میں قومی اتحاد کا مسئلہ کسی نہ کسی شکل میں دورِ قدیم سے قابلِ توجہ رہا ہے۔ بقول مولانا آزاد داراشکوہ نے اسلامی افکار و عقائد کے ساتھ ہندو تہذیب اور خیالات کا احترام کرکے قومی اتحاد کو تقویت پہنچائی ہے۔ مولانا نے صاف الفاظ میں تحریر کیا ہے کہ "وہ یعنی داراشکوہ جس نیازکیشی کے ساتھ مسلمان فقرا کے آگے سر جھکاتا تھا۔ ویسی ہی عقیدت ہندو درویشوں سے بھی رکھتا تھا۔ پھر لکھتے ہیں کہ اس اصول سے کون صاحب حال اختلاف کرسکتا ہے۔ مولانا آزاد اس نکتہ سے بخوبی آگاہ تھے کہ ہندستان کی سالمیت، آزادی اور خود مختاری کو قومی اتحاد کے بغیر باقی نہیں رکھا جاسکتا۔ انھوں نے اپنی ایک تحریر میں اس بات کا واضح طور پر اعلان کیا ہے کہ اگر ایک فرشتہ آسمان سے اتر کر اور قطب مینار پر کھڑے ہوکر اعلان کرے کہ ہندستان کی آزادی لے لو اور ہندو مسلم اتحاد دے دو تو میں قومی اتحاد کو قبول کرلوں گا اور آزادی کے مطالبے سے دستبردار ہوجاؤں گا۔ انھوں نے اپنے ردّ و قبول کے پیمانے کو حق بجانب ثابت کرنے کے لیے یہ دلیل دی کہ اگر ملک آزاد نہ ہوا تو یہ صرف ملک کا نقصان ہوگا۔ اگر قومی اتحاد کی ردا تار تار ہوگئی تو یہ عالمِ انسانیت کا نقصان ہوگا۔ یعنی مولانا آزاد نے ملک پر انسانیت کو ترجیح دی ہے۔ اس بات سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ مولانا آزاد اس تصورِ اتحاد کے مفسّر، داعی اور نقیب تھے، جس کو اورنگ زیب کی ادعائیت اور بنیاد پرستی کے مقابلے میں داراشکوہ نے پیش کیا تھا۔ تاریخ شاہد ہے کہ داراشکوہ سے لے کر مولانا ابوالکلام آزاد، جواہر لال نہرو اور ڈاکٹر ذاکر حسین تک ایسے تمام مفکّر، دانشور اور رہنما حق بجانب ہیں جو لسانی، تہذیبی، مذہبی اقلیتوں کے تشخص کا احترام کرتے ہوئے وسیع تر ہندستانی قوم کی تشکیل پر زور دیتے ہیں۔ مولانا آزاد نے جگہ جگہ داراشکوہ کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے اور اورنگ زیب کی کٹّر پالیسی سے شدید اختلاف کیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

"بہر کیف عالمگیر کی ہوشیاری سے تو ہمیں داراشکوہ کی دیوانگی اور جنون دوستی پسند آتی ہے کہ وہاں تو تیغِ ہوشیاری کشتگانِ حسرت کے خون سے رنگین ہے اور یہاں خود اپنے جسم کے رگ ہائے گردن سے خون کی نالیاں بہہ رہی ہیں۔"

(حیات سرمد: ص ۱۱)

اس شہادت کے بعد مزید کسی ثبوت کی ضرورت باقی نہیں رہتی۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے اکثر ادعائیت پسندوں اور بنیاد پرستوں کے خلاف آواز بلند کی ہے۔ انھوں نے انھی وجوہ سے اورنگ زیب پر حرف گیری کی ہے۔ "سرمد" کی شہادت پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے قتل سرمد کو سراسر سیاسی قرار دیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے:

"اصل بات یہ ہے کہ عالمگیر کی نظروں میں تو سرمد کا سب سے بڑا جرم داراشکوہ کی معیت تھی۔ اور وہ کسی نہ کسی بہانے قتل کرنا چاہتا تھا۔ ایشیا میں ہمیشہ سے "پالیٹکس" مذہب کی آڑ میں رہا ہے۔ اور ہزاروں خونریزیاں جو پولیٹکل اسباب سے ہوئی ہیں، انھیں مذہب کی چادر اوڑھا کر چھپایا گیا ہے۔" (حیاتِ سرمد: ص ۲۰)

ایک اور مقام پر اسلامی تاریخ پر روشنی ڈالتے ہوئے "بنیاد پرستوں" کے مظالم پر تنقید کرتے ہوئے لکھا ہے:

"اسلام کے تیرہ سو برس کے عرصے میں فقہا کا قلم ہمیشہ تیغ بے نیام رہا ہے۔ اور ہزاروں حق پرستوں کا خون ان کے فتوؤں کا دامنگیر ہے۔ اسلام کی تاریخ کو کہیں سے پڑھو، سیکڑوں مثالیں کہتی ہیں کہ جب بادشاہ خونریزی پر آتا تھا تو دارِ افتا کا قلم اور سپہ سالار کی تیغ دونوں یکساں طور پر کام دیتے تھے۔"

(حیاتِ سرمد: ص ۲۱)

ان شواہد سے ثابت ہوتا ہے کہ مولانا آزاد نے ہر جگہ اس سیاسی ظلم کے خلاف صدائے احتجاج بلند کی ہے، جو سیاسی مفادات کے حصول کی غرض سے مذہب کے نام پر کیا جاتا ہے اور اُن تمام علمائے سو اور بنیاد پرستوں سے اظہارِ بیزاری کیا ہے، جو علمائے حق، صوفیائے کامل اور دانشورانِ قوم کے خلاف، برسرِ اقتدار شخصی حکومت اور ناپاک سیاست کا آلۂ کار بنتے رہے ہیں۔

چاہے تذکرہ ہو یا خطباتِ آزاد، حیاتِ سرمد ہو یا اور کوئی تحریر، جہاں علمائے سو اور دُنیاداری عالموں کا ذکر آتا ہے، مولانا آزاد کا قلم آگ اگلنے لگتا ہے۔ جہاں بنیاد پرستوں اور ادعائیت پسندوں

کی بات آتی ہے، مولانا آزاد کی تحریر خون آشام ہوجاتی ہے۔ وہ ان کے اندازِ فکر پر جم کر وار کرتے ہیں اور ان کی شخصیت پر بڑے دلنواز انداز میں طنز بھی کرتے ہیں لیکن جہاں صوفیا اور علمائے حق کا ذکر آتا ہے اور ان کے لچک دار تیز وسیع تصورات کی بات ہوتی ہے، وہاں مولانا آزاد کا قلم رقص کرنے لگتا ہے۔ ان کی تحریر پھول برسانے لگتی ہے۔ مولانا آزاد ان کے تصورات کو ہمیشہ خراجِ تحسین پیش کرتے ہیں۔ یہ اندازِ فکر مولانا ابوالکلام آزاد کے متصوفانہ رجحانِ فکر کی غمازی کرتا ہے۔ آخر میں مولانا آزاد کی اس تحریر پر اپنی گفتگو ختم کرتا ہوں:

> "اورنگ زیب کے فقیہانہ تقشف سے اگرچہ فنونِ لطیفہ کی گرم بازاری سرد پڑگئی، مگر جو کچھ ہوا صرف دربارِ شاہی تک محدود تھا۔ پچھلی آب پاشیوں نے ملک کے ہر گوشے میں جو نہریں رواں کردی تھیں، وہ اتنی تنک مایہ نہ تھیں کہ شاہی سرپرستی کا رُخ پھیرتے ہی خشک ہونا شروع ہوجاتیں۔" (غبارِ خاطر: ۱۹۸۸) ص: ۱۳۶)

# ابوالکلام آزاد: ایک ہمہ جہت شخصیت

میری نگاہ میں شخص اور شخصیت میں فرق ہے۔ شخص کے شخصیت بننے کا عمل قطرے کے گہر بننے کا عمل ہے۔ دنیا میں اَن گنت اشخاص ہیں مگر شخصیتیں کم ہیں۔ شخص کا دائرۂ فکر و عمل بہت ذاتی اور محدود ہوتا ہے۔ اکثر اشخاص متاثر ہوتے ہیں، مُوثر نہیں ہوپاتے۔ شخصیت اپنے دائرۂ فکر و کار کی وسعت، عظمت، افادیت اور اثر انگیزی سے پہچانی جاتی ہے۔ اور اُس کا دائرۂ فکر و کار وسیع تر ہوتا جاتا ہے۔ نیز وہ مُشکِ نافہ کی طرح اپنے گرد و پیش کو معطّر اور متاثر کرتی رہتی ہے۔ شخصیت فعال اور متحرک ہوکر ماحول اور سماج کے مزاج پر اثر انداز ہوتی ہے اور اس کو اپنے رنگ میں رنگتی ہے۔ ہر شخصیت اپنی کسی غالب خصوصیت، میلانِ مزاج اور کارِ آگہی کی بنا پر تہذیب و سماج کے کسی ایک دائرے میں زیادہ سرگرمِ کار ہوتی ہے۔ اور اُسی نسبت سے پہچانی جاتی ہے۔ مثلاً ادب کی نسبت سے ادبی شخصیت، سیاست کی نسبت سے سیاسی شخصیت وغیرہ۔ لیکن کوئی شخصیت ایسی ہوتی ہے کہ وہ کسی ایک دائرے تک محدود نہیں ہوتی۔ اس کی کئی کئی نسبتیں ہوتی ہیں۔ یعنی اس کا دائرۂ اثر و نفوذ سماج اور زندگی کے کسی ایک دائرے تک محدود نہیں ہوتا بلکہ وہ زندگی کے بہت سے پہلوؤں کو متاثر کرتی ہے۔ اور سماج کے بہت سے دائروں پر اثر انداز ہوتی ہے۔ ایسی شخصیت میں متعدّد خصوصیات جمع ہوجاتی ہیں۔ جو بظاہر ایک دوسرے سے متضاد یا متصادم نظر آتی ہیں۔ لیکن ایسی شخصیت تضاد میں یک رنگی اور تصادم میں ہم آہنگی پیدا کر کے سماج اور زندگی کے بہت سے خارزاروں میں اپنے فکر و کار کے پھول کھلاتی ہے۔ اور "غیر معمولی ہمہ جہت" شخصیت کہلاتی ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد ایک ایسی ہی غیر معمولی اور ہمہ جہت شخصیت کا نام ہے، جس نے ادب، تہذیب، مذہب، سیاست اور

سماج کے مختلف میدانوں میں اپنے تخلیقی جوہر، بصیرت اور موزوں طرزِ کار سے سماج اور زندگی کے دامن پر اہم اور اثر انگیز، دیرپا اور دُور رس نقوش بنائے ہیں۔ قاضی عبدالغفار نے آثارِ ابوالکلام آزاد میں مولانا آزاد کی تحریروں کا نفسیاتی مطالعہ پیش کر کے اُن کی شخصیت کی ایک دلآویز تصویر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ یہ ایک مشکل کام ہے۔ اس کا اندازہ خود قاضی عبدالغفار کو بھی تھا۔ انھوں نے لکھا ہے:

"کتنا مشکل کام ہے کسی بڑی شخصیت کی خصوصیات کا صحیح اندازہ کرنا اور اس سے بھی زیادہ مشکل ہے اس اندیشے کو دل سے نکالنا کہ کہیں ہم غلط اندازہ تو نہیں کر رہے ہیں۔" (آثارِ ابوالکلام آزاد، ص ۳)

واقعہ یہ ہے کہ جس طرح ایک کتاب کسی دوسری کتاب کا بالکل نعم البدل نہیں ہو سکتی۔ اسی طرح ایک شخص دوسرے شخص کا سو فی صد مثیل نہیں ہو سکتا۔ ناظر منظور کی، شاہد مشہود کی، ناقد تخلیق کار کی شخصیت کا سو فی صد سچا ادراک نہیں کر سکتا۔ دونوں کی الگ الگ حیثیت ہوتی ہے۔ نقاد اپنی شخصیت کے حدود اور امکانات میں فن کار کی شخصیت کا ادراک کرتا ہے۔ یا یوں کہا جائے کہ نقاد اپنی شخصیت کے آئینے میں ایک خاص انداز سے تخلیق کار کی شخصیت کا جلوہ دیکھتا ہے۔ قاضی عبدالغفار نے ابوالکلام آزاد کی شخصیت کا جو نفسیاتی مطالعہ پیش کیا ہے، وہ بھی اس اصول سے مُبرّا نہیں ہے۔

قاضی عبدالغفار نے ابوالکلام آزاد کو ایک مشکل شخص (DEFICULT PERSONALITY) قرار دیتے ہوئے لکھا ہے:

"مولانا ایک بہت "مشکل انسان" ہیں۔ مشکل اس اعتبار سے کہ ان کی شخصیت اپنی ایک "مخصوص مرکزیت میں خلوت نشین" رہتی ہے۔ اور عوام کی نظر کا مرکز بننا گوارا نہیں کرتی۔ مشکل اس لیے بھی کہ ان کی "انفرادیت" عوام کی نفسیاتی سطح سے اس قدر بلند ہے کہ کوئی عامی کسی عام پیمانے سے اُسے ناپ تول نہیں سکتا۔ جس طرح غلّہ تولنے کی ترازو میں ہم موتی نہیں تول سکتے۔ اسی طرح مولانا کی نفسیات کے لیے بھی کسی "عام پیمانے" کے بجائے ایک "مخصوص پیمانے" "مقیاس اور ایک طاقتور خوردبین کی ضرورت ہے۔" (آثارِ ابوالکلام آزاد، ص ۱۰۶)

قاضی عبدالغفار نے مولانا ابوالکلام آزاد کی شخصیت کو اپنی مخصوص مرکزیت میں خلوت نشین" قرار دے کر اُس کو ناقابلِ فہم قرار دیا ہے۔ اور اُس کو ناپنے یا سمجھنے کے لیے کسی "مخصوص پیمانے" کی ضرورت پر اصرار کیا ہے۔ انھوں نے دوسری جگہ مولانا آزاد کی شخصیت کو "گنبدِ بے در" قرار دیا ہے۔

"مولانا کو دور سے دیکھ کر ایسا معلوم ہوتا ہے کہ گویا انھوں نے ایک گنبد کے اندر، جس کا کوئی دروازہ نہیں ہے (اور اگر ہے تو کوئی چور دروازہ ہے۔) اپنے وجودِ معنوی کو بند کر رکھا ہے۔" (آثار ابوالکلام آزاد، ص ۱۸۰)

قاضی عبدالغفار نے ایک طرف مولانا آزاد کی شخصیت کو ایک گنبدِ بے در کہا ہے اور ایسی شخصیت قرار دیا ہے، جو اپنی ذات کے صنم کدے میں خلوت نشیں ہے اور دوسری طرف انھوں نے اربابِ فکر و دانش کی نارسائی اور عوام و خواص کی عدم دسترس کی طرف اشارہ کیا ہے۔

"عوام کی زندگی میں مولانا کی زندگی کا تصور کچھ ایسا ہے کہ گویا اُن کے افکار کا ایک "اونچا مینار" ہے اور مینار پر ایک "بند حجرہ" ہے۔ اور اس حجرے میں مولانا کی "معنوی شخصیت" "خلوت نشیں" ہے۔ اور اُس کے پردوں کو ہاتھ لگانا ایک عامی تو کیا خواص کے لیے بھی مشکل ہے۔"

(آثارِ ابوالکلام آزاد، ص ۱۷۷)

اِن تحریروں سے یہ نتیجہ نکالنا غلط نہ ہوگا کہ قاضی عبدالغفار نے ابوالکلام آزاد کی شخصیت کا دیومالائی تصور پیش کیا ہے۔ اور اِس دیومالائی تصوّر کو پیش کرنے میں یہ جذبہ زیریں لہر بن کر کام کر رہا ہے کہ صرف وہی مولانا کی مشکل شخصیت کو آسان بنا رہے ہیں اور اُن کے "گنبدِ بے در" میں جھانک کر کچھ خاص لمحے چُرا رہے ہیں۔ اور اُنھیں لفظ و معنی کی شکل میں پیش کر رہے ہیں۔ اور صرف وہی "اونچے مینار" کے بند حجرے کی خلوت نشیں شخصیت' کے پردوں کو ہاتھ لگاکر اُن کی پُراسرار جنبشوں کو اپنے نفسیاتی مطالعے میں پیش کر رہے ہیں۔

قاضی عبدالغفار نے آثارِ ابوالکلام آزاد میں یہ تو لکھ دیا کہ یہ آزاد کی شخصیت کا نفسیاتی مطالعہ ہے۔ مگر انھوں نے یہ واضح نہیں کیا کہ انھوں نے نفسیات کے کس نظریے سے آزاد کی شخصیت کا جائزہ لیا ہے۔ اس کتاب کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ قاضی عبدالغفار نے ابوالکلام آزاد کی ذات و صفات، شخصیت اور فن کو نہ تو فرائڈ کے "نظریۂ تحلیلِ نفسی" کی روشنی میں پرکھا ہے۔ اور نہ ہی یُنگ کے "اجتماعی لاشعور" کے نظریے کی چاندنی میں دیکھا ہے۔ بلکہ مجھے کہنے دیجیے

کہ انھوں نے ابوالکلام آزاد کے نفسیاتی مطالعے میں کسی بھی نفسیاتی نظریے کو بنیاد نہیں بنایا ہے
قاضی عبدالغفار کا خیال ہے :

۱۔ "غبارِ خاطر اور مولانا کی بعض تحریروں کو اگر ایک پیمانہ بنالیں تو اُس سے مولانا کی وارداتِ قلب کا تھوڑا بہت اندازہ کیا جاسکتا ہے ۔" (ص ۱۸۱)

۲۔ "مولانا کی نفسیات کو اُن کی تحریر کے پردوں میں تلاش کیا جائے تاکہ اُسی پس منظر میں مولانا کے فرمودات اور ادبی اسلوب بیان کا تجزیہ کیا جاسکے ۔" (طہٰ)

قاضی عبدالغفار نے تذکرہ، غبارِ خاطر، الہلال اور ابوالکلام آزاد کی دوسری تحریروں کا تجزیہ کرکے آزاد کی شخصیت کے نہاں خانے میں جھانکنے کی جو کوشش کی ہے، اُس کے پسِ پُشت کوئی نفسیاتی اصول کارفرما نہیں ہے ۔ اصول سے میری مُراد یہ ہے کہ انھوں نے ابوالکلام آزاد کی تحریروں کو نفسیات کے کسی مسلّمہ اصول اور قاعدے کے تحت نہیں پرکھا ہے ۔اس لیے اپنی تمام تر دیدہ ریزی اور نکتہ سنجی کے باوجود وہ کسی مخصوص نتیجے پر نہیں پہنچے ہیں ۔ بلکہ پریشاں فکری اور ریزہ خیالی کا شکار ہیں ۔ قاضی عبدالغفار نے آزاد کی تحریروں سے اُن کے اُسلوب میں تکرار سے وارد ہونے والے بعض افکار کو بنیاد بناکر یا آزاد کے طرزِ فکر کے غالب رجحان کو اساس قرار دے کر جو نتائج نکالے ہیں وہ عام مطالعہ کا نتیجہ تو قرار دیے جاسکتے ہیں لیکن نفسیاتی مطالعہ کا حاصل تصور نہیں کیے جاسکتے ۔

قاضی عبدالغفار نے مولانا ابوالکلام آزاد کی تحریروں کی خصوصیات کا تعین کرتے ہوئے کہا ہے کہ آزاد کی تحریروں میں انانیت، انفرادیت، خلوت پسندی اور کم آمیزی، خود پسندی اور خود اعتمادی، تنہا گزینی، مایوسی اور ضد، بُردباری اور تحمّل، عزم و استقلال، بے نیازی و قلندری، مذہبیت اور انسان دوستی وغیرہ کی خصوصیات ملتی ہیں ۔ اگر ہم یہ بھی مان لیں کہ یہ خصوصیات اُن کی تحریروں کے ساتھ آزاد کے مزاج کا حصّہ بھی تھیں، تو بھی نفسیاتی مطالعہ کا حق ادا نہیں ہوتا ۔ نفسیاتی مطالعہ فن کار کی شخصیت کے نہاں خانوں میں جھانک کر اُن اسباب و محرکات کی نشاندہی کرتا ہے جنھوں نے اُس کی تعمیر میں حصّہ لیا ہے ۔ یہ محرکات سیاسی، سماجی اور تہذیبی نہیں ہوتے ۔ بلکہ خالص نفسیاتی اور داخلی ہوتے ہیں ۔ نفسیاتی مطالعہ فن پارے کے اُسلوب اور اقدار پر محاکمہ نہیں کرتا ۔ بلکہ اس کی مٹھی میں چھپے ہوئے جگنوؤں کی تلاش کرتا ہے ۔ یعنی نفسیاتی اثرات کی چھان بین کرتا ہے ۔ اس کے ساتھ ہی فن کار کے تخلیقی عمل کا تجزیہ بھی کرتا ہے ۔ قاضی عبدالغفار نے ابوالکلام آزاد کی شخصیت کی تشکیل کرنے والے نفسیاتی اسباب و محرکات پر روشنی نہیں ڈالی ۔ آزاد کی تحریروں

کے بطن کو تراش کر اُس مُشک نافے تک رسائی حاصل نہیں کی، جس کو داخلیت یا نفسیات کا گہوارہ قرار دیا جاسکتا ہے۔ قاضی عبدالغفار نے آزاد کے تخلیقی عمل یعنی ادب اور فن کے ادراکی، جذباتی اور تخیلی پہلو کا تجزیہ بھی نہیں کیا۔ انھوں نے آزاد کی تحریروں کے کلیدی استعاروں، پیکروں اور علامتوں کو آزاد کے لاشعور اور اجتماعی لاشعور کا خارجی اظہار تصوّر کر کے اُن کا نفسیاتی تجزیہ بھی نہیں کیا ہے۔ اور آزاد کے تخلیقی پیچ وخم کی نشاندہی بھی نہیں کی ہے۔ اس لیے یہ عمومی مطالعہ تو کہا جاسکتا ہے، نفسیاتی مطالعہ نہیں۔ قاضی عبدالغفّار نے ابتدا میں صحیح لکھا تھا کہ آزاد کی شخصیت ایک متنوّع اور پہلودار شخصیت ہے۔ مگر آزاد کی شخصیت کا تجزیہ کرنے میں انھوں نے عمومی نفسیاتی رویّے سے کام لیا ہے۔ جس کی وجہ سے قاضی عبدالغفار کی بنائی ہوئی تصویر دلکش ہوتے ہوئے بھی ابوالکلام آزاد کی سچّی تصویر نہیں ہے۔ قاضی عبدالغفار کی قلمی تصویر کو میں نے دلکش محض اس خیال سے کہا ہے کہ قاضی صاحب نے ابوالکلام آزاد کی شخصیت کو دیومالائی بناکر اور آزاد کی تحریروں سے سجاکر اپنے بے ساختہ، سلیس اور تازہ کار اسلوب میں پیش کیا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے پہلودار شخصیت کے بارے میں خود ہی ایک جگہ تحریر کیا ہے:

> "انسان اپنی زندگی کے اندر کتنی مختلف زندگیاں بسر کرتا ہے۔ مجھے بھی اپنی زندگی کی دو قسمیں کر دینی پڑیں۔ ایک قید خانے کے باہر کی۔ ایک قید خانے کے اندر کی۔ قید خانے کے باہر کی زندگی میں اپنی طبیعت کی افتاد بدل نہیں سکتا۔ خود رفتگی اور خود مشغولی مزاج پر چھائی رہتی ہے۔ دماغ اپنی فکروں سے باہر آنا نہیں چاہتا اور دل اپنی نقش آرائیوں کا گوشہ چھوڑنا نہیں چاہتا۔ بزم و انجمن کے لیے بارِ خاطر نہیں ہوتا۔ لیکن یارِ شاطر بھی بہت کم بن سکتا ہوں۔"
>
> (غبارِ خاطر، ص )

ایک عام غلط فہمی ابوالکلام آزاد کے فن اور شخصیت پر کام کرنے والوں کو یہ ہے کہ آزاد نے اپنے خاندانی ماحول کے اثرات سے کُلیتاً دامن چھڑا لیا تھا۔ قاضی عبدالغفّار بھی اس مغالطے کا شکار ہیں۔ اس سلسلے میں بعض بنیاد پرست عالموں نے ابوالکلام آزاد کو اپنی تصوّف دشمن قطار میں کھڑا کرنے کے لیے اُنھیں اپنی ہی طرح کا قدامت پسند اور بُنیاد پرست عالم بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس رویّے سے بھی بعض غلط فہمیوں کو راہ ملی ہے۔ ابوالکلام آزاد نے ایک صوفی گھرانے میں پرورش پائی تھی۔ اپنے گھر میں تصوّف کی علمی، عملی اور کشفی تصویر دیکھی تھی۔ مولانا آزاد نے بھی خود

اتنا ہی لکھا ہے کہ وہ تصوّف کے نام پر پیری مُریدی کی ظاہری رسوم و روایات کو پسند نہیں کرتے۔ لیکن انھوں نے تصوّف کی روح اور اُس کے معنوی پہلو کی کہیں تردید نہیں کی۔ یعنی ابوالکلام آزاد نے تصوّف کو کُلّیتاً مسترد نہیں کیا ہے۔ اگر غائر نظر سے مُطالعہ کیا جائے تو یہ ماننا پڑے گا کہ آزاد کی تحریروں میں تصوّف کے نظریوں اور اسرار و رموز کی جلوہ گری ہے۔ ان کی تحریروں میں صوفیانہ اندازِ فکر و نظر نیز متصوّفانہ رویّہ پوری طرح کارفرما ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ جب آزاد درباری علماء، علمائے سو یا محض خالی خولی علماء کا تذکرہ کرتے ہیں تو ان کے قلم میں تردید، تکذیب اور حقارت کی کیفیت پیدا ہو جاتی ہے۔ اور جب اللہ والوں، صوفیوں اور سچّے عالموں کا ذکر کرتے ہیں تو ان کا قلم رجز پڑھتا ہے، رقص کرتا ہے اور انھیں خراجِ تحسین پیش کرتا ہے۔ اس معیار پر اگر "تذکرے" اور "غبارِ خاطر" کو ہی پرکھ لیا جائے تو اس کے سوا کوئی دوسرا نتیجہ برآمد نہیں ہو سکتا۔ ابوالکلام آزاد نے جہاں بھی اورنگ زیب کا ذکر کیا ہے وہاں اُس کے نقطۂ نظر، مقصد اور طرزِ فکر و کار کی تردید اور تغلیط کی ہے۔ اور اُس کے مقابلے میں داراشکوہ اور سرمد شہیدؒ کے اندازِ فکر اور رویّے کی تائید کی ہے۔ اور ان دونوں کو خراجِ تحسین پیش کیا ہے۔ اس لیے یہ سمجھنا سراسر غلط ہے کہ آزاد نے اپنے خاندان کے ماحول سے قطعاً بغاوت کی تھی۔ یا وہ تصوّف کی محفل سے اُٹھ کر بنیاد پرستی کے آغوش میں جا بیٹھے تھے۔ انھوں نے خانقاہ کی بعض مروّجہ رسموں اور پیری مُریدی کے خارجی معاملوں کو ضرور مُسترد کیا ہے۔ لیکن اُن کی شخصیت اور تحریروں میں تصوّف کی روح جلوہ گر ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ تصوّف کی بنیادی فکر اور رویّہ اُن کی شخصیت اور اسلوب کو دلنشین اور معنی آفریں بناتا ہے۔

ابوالکلام آزاد کی شخصیت کو پوری طرح نہ سمجھنے کے اور بھی بہت سے اسباب ہیں۔ ایک تو ناقد مولانا آزاد کی شخصیت کو اپنے مخصوص نقطۂ نظر، ذہنی وفاداری اور رویّے کے تحت پیش کرنے کی سعیِ نامشکور کرتے ہیں، جس سے ابوالکلام آزاد کی شخصیت سے پردے نہیں اُٹھتے۔ بلکہ اُس پر مزید پردے پڑ جاتے ہیں۔ جو پڑھنے والوں کے ذہن و فکر تک پہنچ جاتے ہیں۔ دوسرا سبب یہ ہے کہ ہر بڑی شخصیت کی طرح ابوالکلام آزاد کی ہمہ جہت اور رنگا رنگ شخصیت کے سارے گوشوں اور جلووں تک رسائی حاصل کرنا ہر شخص کے بس کی بات نہیں ہے۔ بقول شخصے "وہیں تک دیکھ سکتا ہے نظر جس کی جہاں تک ہے۔" تیسری وجہ یہ ہے کہ خود آزاد نے اپنے بارے میں شعوری اور غیر شعوری طور پر اپنے سحر انگیز اُسلوب میں اتنے بیانات صادر کیے ہیں کہ عام پڑھنے والے کے حواس متاثر ہو جاتے ہیں۔ اور وہ ذہنی مرعوبیت، تضاد یا تناؤ کا شکار ہو جاتا ہے۔ ایک عام قاری کبھی اپنی علمی کم مائیگی

کے سبب، کبھی آزاد کی بلند قامتی کی بدولت اور کبھی آزاد کے خطیبانہ جاہ وجلال کے سامنے احساسِ کمتری کا شکار ہوجاتا ہے۔ قاضی عبدالغفار اپنے دلکش اور جمال آفریں اسلوب، تخلیقی جوہر اور تجزیاتی صلاحیت کے باوجود ابوالکلام آزاد سے بے حد مرعوب نظر آتے ہیں۔ اُن کی دوسری کمزوری یہ ہے کہ انھوں نے کسی نفسیاتی تجزیے کو بنیاد بنائے بغیر فری لانسنگ کے انداز میں آزاد کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا ہے۔ پھر بھی اتنی بات ضرور کہوں گا کہ قاضی عبدالغفار کا آثارِ ابوالکلام آزاد پڑھ کر جی خوش ہوتا ہے۔ شرحِ صدر ہو نہ ہو، دل کی کلی ضرور کھل جاتی ہے۔

(یہ مقالہ انجمن ترقی اُردو (ہند) دہلی کے سمینار میں پڑھا گیا)

# ابوالکلام آزاد: نظریۂ اتحاد

زندگی اور اُس کے تمام شعبوں میں اتحاد کے فقدان سے انتشار اور اتفاق کے فقدان سے اختلاف پیدا ہوتا ہے۔ اس لیے زندگی کی دو جہات ہیں۔ ایک منفی اور دوسری مثبت۔ منفی جہت اختلاف اور انتشار کی صورتِ حال کا نام ہے۔ اور مثبت جہت اتحاد اور اتفاق کا نام ہے۔ لیکن یہ بات کہنے کی ہے کہ کبھی کبھی مثبت اور تعمیری کاموں کے لیے منفی رویّہ اختیار کرنا پڑتا ہے۔ یعنی اختلاف اور انتشار کو گلے لگانا پڑتا ہے۔ پُرانی اور ضرر رساں عمارت کو گراکر نئی عمارت بنانی پڑتی ہے۔ لیکن شرط یہ ہے کہ یہ کام نیک مقصد کے ساتھ تعمیری جذبے سے کیا جائے۔ اس لیے کہا جا سکتا ہے کہ زندگی کے منظر نامے پر اتفاق کا رنگ ہو یا نفاق کا، اتحاد کا آہنگ ہو یا انتشار کا، زندگی کی تعمیری اور مثبت جہت ہو یا تخریبی اور منفی، اگر مقصد نیک ہے تو بقول شخصے انجام بھی نیک ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ زندگی میں حُسن، خیر اور صداقت کی قدروں کی خاص اہمیت ہے۔

اسلام نے زندگی اور زمانے کے پس منظر میں اتحاد کو بہت اہمیت دی ہے۔ مگر اسلام کا یہ نقطۂ نظر بہت وسیع، ہمہ گیر اور دور رس نتائج کا حامل ہے۔ مجھے یہ کہنے میں تکلف نہیں کہ مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنے نظریۂ اتحاد کے لیے بڑی حد تک اسلام کی بنیادی تعلیمات سے اخذ و رکیا ہے۔ اسلامی نظریۂ اتحاد کی دو جہات ہیں۔ جن کو اتحاد بین المسلمین اور اتحاد بین الاناسی کہا جا سکتا ہے۔ اتحاد بین الاناسی کے ذیل میں اتحاد بین الملل بھی شامل ہے۔ جس کو مولانا آزاد اور دوسرے دانشوروں کی زبان میں قومی اتحاد اور قومی یک جہتی کہا جاتا ہے۔

اتحاد بین المسلمین کی بنیاد قرآن کریم کی اس آیت کو قرار دیا جا سکتا ہے:

يَا أَيُّهَا النَّاسُ إِنَّا خَلَقْنَاكُمْ مِنْ ذَكَرٍ وَأُنْثَىٰ وَجَعَلْنَاكُمْ شُعُوبًا وَقَبَائِلَ لِتَعَارَفُوا ۚ
إِنَّ أَكْرَمَكُمْ عِنْدَ اللَّهِ أَتْقَاكُمْ ۚ (سورۂ الحجرات پارہ ۲۶ آیت ۱۳)

ترجمہ: اے لوگو ہم نے تمھیں ایک مرد اور ایک عورت سے پیدا کیا ہے۔ اور ہم نے تمھیں شاخوں اور قبیلوں میں (اس لیے) تقسیم کیا (تاکہ) تم پہچانے جاسکو۔ بے شک اللہ کے یہاں تم میں زیادہ عزت والا وہ (شخص) ہے جو تم میں زیادہ پرہیز گار ہے۔

اس آیتِ مبارکہ میں واضح طور پر ارشادِ باری یہ ہے کہ تمام انسان ایک مرد اور ایک عورت کی اولاد ہیں۔ اس لیے رنگ، نسل، زبان، تہذیب اور نظریوں کے اختلافات غیر حقیقی ہیں۔ یا زیادہ سے زیادہ انھیں فروعی قرار دیا جاسکتا ہے۔ قرآن کریم کی اس آیت کی تائید میں احادیث بھی ملتی ہیں۔ سرکار دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم نے ارشاد فرمایا کہ مخلوق اللہ تعالیٰ کی عیال ہے۔ جس کو اَلْخَلْقُ عِیَالُ اللّٰہِ کہا جاتا ہے۔ حضورِ اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے اس نکتے کی وضاحت فرماتے ہوئے اپنے آخری خطبے میں اعلان کیا تھا کہ کالے کو گورے پر اور عربی کو عجمی پر فوقیت نہیں ہے۔ اسی طرح گورے کو کالے پر اور عجمی کو عربی پر فضیلت نہیں ہے۔ انسان کالا ہو یا گورا، غریب ہو یا امیر، جاہل ہو یا تعلیم یافتہ، دیسی ہو یا بدیسی، مشرق کا ہو یا مغرب کا، شمال کا ہو یا جنوب کا اور نیک ہو یا بد، بہر حال انسان ہے۔ بقول سرکارِ دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم۔

سرکارِ دو جہاں کا یہ فرمان ہے ندیم
انساں سمجھ کے کیجیے انساں کا احترام

مولانا ابوالکلام آزاد نے قرآنِ کریم کے اس نظریۂ اتحاد سے فیض اٹھاتے ہوئے لکھا ہے:

"انسان کی یہ سب سے بڑی ضلالت اور خدا فراموشی تھی کہ اس نے رشتۂ خلقت کی وحدت کو بھلا کر زمین کے ٹکڑوں اور خاندان کی تفریقوں پر رشتے قائم کر لیے تھے۔ خدا کی زمین کو جو محبت اور باہمی اتحاد کے لیے تھی۔ قوموں کے باہمی اختلافات و نزاعات کا گھر بنا دیا تھا۔ لیکن اسلام دنیا میں پہلی آواز ہے، جس نے انسان کی بنائی ہوئی تفریقات پر نہیں، بلکہ الٰہی تعبد کی وحدت پر ایک عالمگیر اخوت و اتحاد کی دعوت دی۔"

(خطباتِ آزاد: ص ۱۵)

یہ تصور محض اسلامی تعلیم تک ہی محدود نہیں ہے۔ یا مولانا آزاد کی فکر کا جزو منفرد ہی نہیں ہے بلکہ یہ تصور شاستروں میں بھی پایا جاتا ہے۔ "وسودھیو کٹمبکم" یعنی تمام مخلوق برہم کا کنبہ ہے۔ اس پر

مہرِ تصدیق ثبت کرتا ہے۔ تمام مخلوق اللہ کی عیال ہو یا برہم کا کنبہ:

ایک ہی بات ہے مرے ساقی
پھول کی مے ہو یا شراب کے پھول

میں نے سورۂ الحجرات کی جس آیت مبارکہ سے گفتگو کا آغاز کیا تھا، اس میں انسانوں کے درمیان معزز ہونے کی شرطِ اوّل و آخر تقوے اور پرہیزگاری کو قرار دیا گیا ہے۔ بالفاظِ دیگر اللہ تعالیٰ نے قرآن کریم کے ذریعے تقوے کی شرافت پر اصرار کیا ہے۔ ارشادِ باری تعالیٰ ہے:

هُدًى لِّلْمُتَّقِينَ (سورہ بقر آیت نمبر ۱)

ترجمہ: (پرہیزگاروں کے لیے ہدایت ہے)

قرآنِ کریم نے تقوے کی شرافت پر ایمان رکھنے والوں یعنی متقیوں اور پرہیزگاروں کے لیے جن سعادتوں اور بشارتوں کی طرف واضح اشارے کیے ہیں، وہ اہلِ نظر سے پوشیدہ نہیں۔ لیکن خالص دنیاوی نقطۂ نظر سے بھی یہ بات بہت اہم ہے۔

نام ہے آدمی تو کیا اصل میں روحِ عشق ہوں
ساری زمیں ہے میرا گھر سارا جہاں مرا وطن

شاید اسی لیے اس دور میں اکثر فلسفی، دانشور، علما، اور صوفیا عالمگیر انسانی برادری کے حق میں ہیں۔ اس دور میں جتنی شدّت سے اس بات کو محسوس کیا گیا ہے، شاید کسی اور دور میں کیا گیا ہو۔ ابوالکلام آزاد نے ایک جگہ تحریر کیا ہے:

"درحقیقت اسلام کے نزدیک وطن و مقام اور رنگ و زبان کی تفریق کوئی چیز نہیں۔ رنگ اور زبان کی تفریق کو وہ ایک الٰہی نشان ضرور تسلیم کرتا ہے۔ وَمِنْ آيَاتِهِ خَلْقُ السَّمٰوٰتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافُ أَلْسِنَتِكُمْ وَأَلْوَانِكُمْ۔ اس کو وہ کسی انسانی تفریق و تقسیم کی حد نہیں قرار دیتا اور انسان کے تمام دنیوی رشتے خود انسان کے بنائے ہوئے ہیں۔ اصلی رشتہ صرف ایک ہے اور وہ وہی ہے جو انسان کو اس کے خالق اور پروردگار سے متصّل کرتا ہے۔ وہ ایک ہے۔ بس اس کے ماننے والوں کو بھی ایک ہی ہونا چاہیے۔ اگرچہ سمندروں کی طوفانوں، پہاڑوں کی مرتفع چوٹیوں، زمین کے دور دراز گوشوں اور جنس و نسل کے تفرقوں نے ان کو باہم ایک دوسرے سے جدا کر دیا ہو۔ اِنَّ هٰذِهٖ أُمَّتُكُمْ أُمَّةً وَّاحِدَةً وَّأَنَا رَبُّكُمْ

فَاتَّقُوْنَ (۲۳-۵۲) ( بےشک تمھاری جماعت ایک ہی امت ہے اور ہم ایک ہی تمھارے پروردگار ہیں۔)

اس بیان کے بعد کسی مزید تشریح کی ضرورت محسوس نہیں ہوتی۔

اتحاد بین الانسانی کا ایک پہلو اتحاد بین الملل بھی ہے جس کو مولانا ابوالکلام آزاد کی اصطلاح میں قومی اتحاد اور نئے دور کے دانشوروں کی اصطلاح میں قومی یک جہتی بھی کہا جاسکتا ہے۔ قومی یک جہتی ایک ایسا خواب ہے جو تعبیر کی کثرتوں سے پریشان نظر آتا ہے۔ اگر قومی یک جہتی یا قومی اتحاد کے نظریوں کی درجہ بندی کی جائے تو ان کو تین دائروں میں رکھا جاسکتا ہے۔ (۱) بائیں بازو کے فلسفہ طرازوں کے نظریات۔ (۲) بنیاد پرست ادعائی اور احیاء پرور فرقہ پرست عناصر کے نظریات (۳) ترقی پسند، روشن خیال، سیکولر اور اعتدال پسند دانشوروں کے خیالات۔ پہلے گروہ کا خیال ہے کہ کائنات میں انسان ہی سب کچھ ہے۔ زبان، کلچر اور مذہب اس کو دائروں میں تقسیم کرتا ہے اور اس کو نفاق اور اختلاف پر مجبور کرتا ہے۔ اس لیے مذہب کو انسانی زندگی سے بیک قلم خارج کر دینا چاہیے۔ ان بھلے مانسوں کو یہ خیال نہیں آتا کہ مذہب کا ادارہ ابتدا سے ہی انسانی زندگی میں ایک خاص اہمیت رکھتا ہے۔ انسان کی معاشرتی اور سماجی زندگی میں مذہب نے جو تعمیری اور مثبت رول ادا کیا ہے، اس کو نظر انداز نہیں کیا جاسکتا۔ ہندستان کے بائیں بازو کے بعض دانشوروں نے تو پہلے ہی اپنی شدت پسندی سے دستبرداری اختیار کر لی تھی اور انھوں نے مذہبیات کے سلسلے میں ایک لچک دار بلکہ ہمدردانہ رویہ اختیار کر لیا تھا لیکن ماسکو کے سقوط نے تو بائیں بازو کے ہر دانشور کے سامنے پھر ایک بار سوالیہ نشان لگا دیا ہے۔

دوسرے گروہ کا خیال ہے کہ ہر ملک میں (کم از کم ہندستان کی حد تک تو یہ بات بالکل صحیح ہے) مذہبی اور تہذیبی اکثریت کو خاص اہمیت حاصل ہے۔ اور انھیں کو اقتدار میں رہنے اور حکومت کرنے کا حق حاصل ہے۔ اس لیے تمام لسانی، تہذیبی اقلیتوں کو اکثریت کے مذہب، کلچر اور زبان کا اس حد تک احترام کرنا چاہیے کہ ان کا تشخص باقی نہ رہے۔ یہ نعرہ کبھی بھارتیہ کرن کے بھگوے جھنڈے کے نیچے لگایا جاتا ہے۔ اور کبھی اقامتِ دین کے بلند مینار پر چڑھ کر بانگ دی جاتی ہے۔ ان فلسفہ طرازوں کو غلبے کی نفسیات پر تو یقین ہے۔ مگر یہ لوگ انسانی نفسیات، زندگی کے مزاج اور زمانے کے آہنگ کو قطعاً نظر انداز کر دیتے ہیں۔ لسانی، تہذیبی اور مذہبی گروہ تو بڑی چیز ہے۔ آج کوئی فردِ واحد بھی اپنے تشخص سے دستبردار ہونے کو تیار نہیں ہے۔ بھلا وہ کون عقل کا کورا ہوگا جو اپنے جان سے پیارے عقائد و نظریات اور جان سے پیاری آزادی اور خود مختاری کا

اپنے ہاتھ سے گلا گھونٹ دے گا۔ اس لیے یہ نظریہ بھی پہلے نظریے کی طرح غلط، گمراہ کُن اور مُضر ہے۔ کم از کم ہندستان جیسے ملک کے لیے تو یہ دونوں نظریات ناقابلِ قبول اور ناقابلِ عمل ہیں۔

قومی یکجہتی کا تیسرا نظریہ اعتدال پسند، جمہوری اور سیکولر دانشوروں نے پیش کیا ہے۔ انھوں نے ایک طرف انسان کے لسانی، تہذیبی اور مذہبی تشخص کو اور دوسری طرف رواداری، توسع اور بنی نوعِ انسان کی خیر خواہی کو مدِّ نظر رکھا ہے۔ اس گروہ کے دانشوروں کا خیال ہے کہ ہر لسانی، تہذیبی اور مذہبی اقلیت کو اپنے عقیدے کو اس شرط کے ساتھ عملی جامہ پہنانے اور اس پر پوری طرح عمل درآمد کرنے کا حق حاصل ہے کہ دوسرے کے عقیدے اور عمل کی تکذیب و تذلیل نہ ہو۔ یعنی ہر شخص اپنے لسانی، تہذیبی اور مذہبی تشخص کو برقرار رکھ سکتا ہے۔ ان دانشوروں نے انسانی مزاج اور سماج کی نفسیات اور ضرورت کو پیشِ نظر رکھ کر اور ان کے تکثّر اور تنوّع کو سامنے رکھ کر یہ مشورہ بھی دیا ہے کہ ایک انداز کے فرد یا اقلیت کو دوسرے انداز کے فرد اور اقلیت سے تعاون کرنا چاہیے۔ اور اس اشتراک و تعاون سے قومی اتّحاد اور قومیت کی تعمیر کرنی چاہیے۔ اس دور میں مہاتما گاندھی، پنڈت جواہر لعل نہرو اور مولانا ابوالکلام آزاد نے اسی اصول پر اپنے نظریات کی بُنیاد رکھی ہے۔ اور اس کو اپنے فکر و عمل کا جامہ پہنایا ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد نے ایک جگہ ہندو مُسلم تنازعوں پر درد بھرے انداز سے تحریر کیا ہے:

> "ایک طرف سے کہا جا رہا ہے کہ ہندوؤں کو مُسلمانوں سے، بچاؤ۔ دوسری طرف سے کہا جا رہا ہے کہ اسلام کی لاج کی ہندوؤں کے حملے سے حفاظت کرو۔ جب ہندوؤں اور مسلمانوں کی حفاظت کی پکار بلند ہو رہی ہے تو ظاہر ہے کہ یہ بدنصیب ہندستان کی حفاظت کا ولولہ کب قائم رہ سکتا ہے۔ ایک طرف جلسوں اور اخباروں میں لوگوں کے اندر مجنونانہ مذہبی تعصبات ابھارے جا رہے ہیں۔ دوسری طرف نادان اور فریب خوردہ عوام ہندستان کی سڑکوں پر بے دریغ اپنا خون بہا رہے ہیں۔" (خطباتِ آزاد: ص ۲۰۵)

مولانا ابوالکلام آزاد نے ہندو مُسلم نفاق اور تصادم پر جس درد بھرے انداز سے آہ و بکا کی ہے، اُس کا اندازہ کرنا مشکل نہیں ہے۔ مولانا ابوالکلام آزاد کے نظریے کی صحت اس بات سے بھی ظاہر ہوتی ہے کہ اس نظریے کی آج بھی اتنی ہی ضرورت ہے جتنی کل تھی۔ ہندستان میں متعدد لسانی، تہذیبی اور مذہبی گروہ آباد ہیں۔ اُن کے تشخص کو برقرار رکھ کر ہی اُن میں یک جہتی اور ہم آہنگی پیدا کی جا سکتی ہے۔ مولانا آزاد نے کثرت میں وحدت اور ہمہ رنگی میں یک رنگی کا خواب اس لیے دیکھا تھا کہ آزاد

ہندستان میں ہر شخص آبرومندانہ زندگی گزار سکے۔ اور اپنی زندگی اپنے طور پر جی سکے۔ مولانا آزاد نے ایک جگہ تو یہاں تک لکھا ہے کہ اگر مجھے آزادی اور اتحاد میں سے ایک چیز کا انتخاب کرنا پڑے تو میں اتحاد کو قبول کرلوں گا۔ اور آزادی سے دستبردار ہو جاؤں گا۔

قرآنِ کریم نے اتحاد بین المسلمین کا تصور بھی پیش کیا ہے۔ یہ تصور اتنا واضح، روشن اور جلی ہے کہ اس پر دلائل و براہین جمع کرنے کی چنداں ضرورت نہیں — اسلامی اتحاد کی بنیاد توحید، رسالت اور آخرت کا عقیدہ ہے۔ قرآنِ کریم میں باری تعالیٰ نے ارشاد فرمایا ہے:

وَاعْتَصِمُوا بِحَبْلِ اللّٰہِ جَمِیْعاً وَّلَا تَفَرَّقُوْا (سورہ آلِ عمران آیت نمبر ۱۰۳)

ترجمہ: اور آپس میں سب مل کر اللہ کی رسّی کو مضبوط تھام لو (تاکہ) آپس میں انتشار نہ ہو۔

اس آیت شریف میں اللہ کی رسّی کو مضبوطی کے ساتھ پکڑنے کا مقصد نفاق سے بچنا اور متحد ہونا قرار دیا گیا ہے۔ حَبلُ اللہ جس کے معنی اللہ کی رسّی کے ہیں۔ اس کی تفسیر و تعبیر میں اختلاف ہے۔ بعض مفسرین نے "حَبل" کے مجازی معنی قرآن کریم، بعض نے رسولِ اکرمؐ کی ذاتِ مبارک اور بعض نے اہل بیت اطہار بتائے ہیں۔ بہرحال حبل ایک استعارہ ہے اور جس کے استعاراتی معانی ان سب دائروں پر محیط ہیں۔ اگر سیاق و سباق کی روشنی میں حَبل کے معنی پر کچھ اور غور کیا جائے تو یہ نکتہ آسانی سے سمجھ میں آجاتا ہے کہ حبل کے استعاراتی معنی کی دو جہات ہیں۔ خارجی جس میں قرآن، ذاتِ رسولِ پاک صلی اللہ علیہ وسلم اور اہلِ بیتِ اطہار کے علاوہ اسلام کے تمام اصول و نظریات شامل ہیں۔ داخلی معنی میں "حبل" کے معنی اللہ کے تقرب، رضا اور خوشنودی کو حاصل کرنے کے لیے اُس رشتے کے ہیں جس کو عبد و معبود اور خالق و مخلوق کا پُراسرار روحانی رشتہ قرار دیا جاتا ہے۔ اور جس کی بنیاد خشیت، محبت عینیت پر ہے۔ اس آیت شریف کی تائید احادیث شریفہ سے بھی ہوتی ہے۔ سرکارِ دو عالم صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا ہے کہ کُلُّ مُؤمِنِیْنَ اِخْوَۃٌ تمام مسلمان ایک دوسرے کے بھائی ہیں۔ ایک دوسری جگہ فرمایا ہے کہ مسلمان باہمی محبت اور ہمدردی میں ایک جسمِ واحد کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یعنی جس طرح جسم کے اعضا الگ الگ ہیں، لیکن اُن سارے اعضاء میں ایک ہی روح جاری و ساری ہے اور وہ سب مل کر ایک جسمِ واحد کی تشکیل کرتے ہیں۔ اسی طرح مسلمان بھی الگ الگ ہوتے ہوئے ایک ملت کی تشکیل کرتے ہیں، جس میں داخلی طور پر عقیدہ و عمل کی ایک ہی روح کارفرما ہے۔ سرکارِ دو عالمؐ نے تو یہاں

تک فرمایا ہے کہ ایک مسلمان کو اپنے دوسرے ظالم بھائی کی مدد کرنا چاہیے۔ آپؐ نے صحابہ کرامؓ کے اس استفسار پر کہ ظلم میں ظالم بھائی کی مدد کس طرح کی جاسکتی ہے؟ واضح الفاظ میں فرمایا کہ مُسلمان بھائی کی مدد یہ ہے کہ اُس کا ہاتھ ظلم سے روک دیا جائے۔ حضور اکرم صلی اللہ علیہ وسلم نے اتحاد بین المسلمین کی عملی شکل کی وضاحت کرتے ہوئے ایک مجلسِ صحابہ میں اپنے ایک ہاتھ کی انگلیاں دوسرے ہاتھ کی انگلیوں میں داخل کر کے فرمایا کہ مُسلمانوں کو ایک دوسرے سے اس طرح پیوست اور باہم دگر ہونا چاہیے۔ ایک حدیث شریف میں سرکارِ دوعالم صلی اللہ علیہ وسلم نے فرمایا کہ ایک مُسلمان دوسرے مسلمان کے لیے عمارت کی اُن اینٹوں کی طرح ہے جو ایک دوسرے کو سہارا دے کر استوار رکھتی ہیں اور عمارت کی تشکیل کرتی ہیں۔ اقبال نے بھی تصوّرِ خودی کے اجتماعی نقطۂ نظر میں ملّت کے تشخص کا نظریہ پیش کیا ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے اسلامی تعلیمات کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ انھوں نے قرآن وحدیث پر اپنے نظریۂ اتحاد بین المسلمین کی بنیاد رکھی ہے۔ انھوں نے تحریر فرمایا ہے:

> ۱۔ "اگر یہ ہے کہ دنیا کے کسی گوشے میں پیروانِ اسلام کے سروں پر تلوار چمک رہی ہو تو تعجب ہے اگر اس کا زخم ہم اپنے دلوں میں نہ دیکھیں۔ اگر اس آسمان کے نیچے کہیں بھی ایک مسلم پیروِ توحید کی لاش تڑپ رہی ہے تو لعنت ہے ان سات کروڑ زندگیوں پر، جن کے دلوں میں اس کی تڑپ نہ ہو۔ اگر مراکش میں ایک حامیِ وطن کے حلق بریدہ سے ایک خون کا فوّارہ چھوٹ رہا ہے تو ہم کو کیا ہوگیا ہے کہ ہمارے منہ سے دل وجگر کے ٹکڑے نہیں گرتے۔"
>
> ۲۔ "حالانکہ اسلام کی روح کا ایک ذرّہ بھی اس کے پیروؤں میں باقی ہے تو مجھ کو کہنا چاہیے کہ اگر میدانِ جنگ میں کسی ترک کے تلوے میں ایک کانٹا چبھ جائے تو قسم ہے خدائے اسلام کی کہ کوئی ہندستان کا مسلمان نہیں ہوسکتا، جب تک وہ اس کی چبھن کو تلوے کی جگہ اپنے دل میں محسوس نہ کرے کیونکہ ملّت اسلام ایک جسم واحد ہے اور مسلمان خواہ کہیں ہوں اس کے اعضاء وجوارح ہیں۔ اگر ہاتھ کی انگلی میں کانٹا چبھے تو جب تک باقی اعضاء کٹ کر الگ نہ ہوگئے ہوں، ممکن نہیں کہ اس صدمے سے بے خبر رہیں۔"
>
> (خطباتِ آزاد: ص ۱۸)

اس طرح کہا جاسکتا ہے کہ ابوالکلام آزاد نے اپنے نظریۂ اتحاد بین المسلمین کی بنیاد قرآنِ حکیم اور احادیث

پر رکھی ہے۔

مولانا آزاد کی شخصیت ایک ہمہ جہت آئینہ ہے۔ جس میں ایک رنگ سیاست کا بھی ہے۔ اُن کے سیاسی نظریات ڈھکے چھپے نہیں، اُن کا ایک واضح مقصد اور واحد نصب العین تھا۔ اور وہ تھا ملک کو انگریزوں کے چنگل سے چھڑا کر آزاد کرانا۔ چنانچہ اُن کا نظریۂ اتحاد بھی اسی سمت پیش رفت کرتا ہے۔ مولانا آزاد کا اتحاد بین المسلمین کا نظریہ ہو یا اتحاد بین الملل در ہند کا' یہ نظریات بھی اُن کے بنیادی مقصد کے حصول کا ذریعہ ہیں۔ لیکن ایک جگہ انھوں نے آزادی پر اتحاد کو فوقیت دے کر اپنی حرّیتِ فکر کا پرچم بڑی شان و شوکت سے لہرا دیا ہے۔ جس کی معنویت کو سمجھنے کی ضرورت ہے۔

# مرزا مظہر جانِ جاناں

مرزا مظہر جانِ جاناں تاریخِ ادب اور تصوّف کا ایک روشن نام ہے۔ ان کے والد مرزا جان اورنگ زیب کے منصب داروں میں شامل تھے۔ جنھوں نے آخری عمر میں درویشی اختیار کر لی تھی۔ مرزا مظہر جانِ جاناں کا سنہ ولادت قیاساً ۱۱۱۱ھ ہے۔ کہا جاتا ہے کہ مرزا مظہر کا نام اورنگ زیب نے ان کے والد مرزا جان کی نسبت سے جانِ جاں رکھا تھا۔ لیکن کثرتِ استعمال سے "جانِ جاناں" ہوگیا۔ اس لیے مرزا مظہر جانِ جاں سے مرزا مظہر جانِ جاناں ہو گئے۔ ان کے پیر کا نام حضرت نور محمد بدایونی ہے۔ لیکن انھوں نے کئی بزرگوں سے روحانی فیض اُٹھایا، جن میں شیخ محمد عابد سنامی اور حافظ سعد اللہ وغیرہ شامل ہیں۔ مختصراً یہ کہ مرزا کا نام جانِ جاناں، تخلص مظہر اور لقب شمس الدین حبیب اللہ ہے۔ عام طور پر مرزا مظہر جانِ جاناں کے نام سے جانے پہچانے جاتے ہیں۔ مرزا نسبتاً علوی، مذہباً حنفی اور مشرباً نقشبندی ہیں۔ ۰ محرم الحرام ۱۱۹۵ھ کو جامِ شہادت نوش کیا۔ "خدا رحمت کند ایں عاشقانِ پاک طینت را۔"

مرزا مظہر جانِ جاناں کی شخصیت میں وجاہت اور انفرادیت جھلکتی تھی۔ بقول خلیق انجم:

> "مرزا صاحب خوبصورت، وجیہہ اور تندرست آدمی تھے۔ بقول نعیم اللہ بہرائچی دراز قد تھے۔ عمامہ باندھتے تھے۔ لباس بہت معمولی مگر صاف ہوتا تھا۔ قمیص ہمیشہ چاک پہنتے تھے۔ انشا نے اپنی ملاقات کا ذکر کرتے ہوئے لکھا ہے کہ مرزا مظہر سفید قمیص اور سفید کُلاہ پہنے ہوئے تھے۔ اور کاندھوں پر نا سپاتی رنگ کا دوپٹہ سموسہ بنا کر ڈال رکھا تھا۔ مرقعِ شعرا مرتبہ رام بابو سکسینہ میں اُن کی جو تصویر ہے، اُس میں اُن کے پٹے بال

ہیں، کشادہ پیشانی، باریک بھویں، بڑی بڑی آنکھیں، لمبی ستواں ناک اور گھنی ڈاڑھی ہے۔"

(مرزا مظہر جانِ جاناں کے خطوط - ص ۱۵)

مرزا مظہر جانِ جاناں کی ظاہری شخصیت تو وجاہت کا پیکر تھی ہی، ان کی داخلی شخصیت بھی دلآویز اور منفرد تھی۔ اُن کے مزاج میں لطافت، نازک مزاجی اور حُسن پرستی کا واضح رنگ تھا۔ انھیں ہر کام میں سلیقہ اور باقاعدگی پسند تھی۔ اگر کوئی چیز اپنے مستقر پر نہ ہوتی، یا اُسے خلافِ معمول پاتے تو بے چین ہوجاتے۔ ایک بار مرزا مظہر جانِ جاناں امروہہ تشریف لے گئے۔ وہاں خانقاہِ شاہ عبدالباریؒ میں قیام فرمایا۔ رات کو ایک عمدہ سُتلی سے بنی ہوئی چارپائی پر استراحت فرمائی۔ لیکن رات بھر نیند نہ آئی۔ بستر پر کروٹیں بدلتے رہے۔ میزبان کو اس بات کا پتا چلا تو نیند نہ آنے کے اسباب کی تلاش کی گئی۔ چارپائی ناپی گئی۔ معلوم ہوا کہ اُس میں ہلکی سی کان ہے۔ جو مرزا مظہر جانِ جاناں کی طبعِ لطیف و نازک پر گراں گزری اور جس کی بدولت مرزا رات بھر بے آرام رہے۔ مرزا مظہر جانِ جاناں کے مزاج پر تصوف کا گہرا اثر تھا۔ جس میں اخلاقی اقدار، روحانی طرزِ فکر و نظر اور وسیع المشربی کا گہرا رنگ و آہنگ ہے۔ مرزا کے معمولات میں انسان دوستی کا اہم مقام ہے۔ اگرچہ مرزا صوفی اور شاعر ہونے کے سبب وجدانی طریقِ کار کی طرف راغب تھے۔ لیکن مذہبی اور سماجی امور میں تعقلی طریقۂ کار کو کام میں لاتے تھے۔ اِس کا سب سے بڑا ثبوت یہ ہے کہ وہ اسلام کی تعلیمات کی روشنی میں ہندستان کے غیر مسلموں کو عرب کے مشرکوں کی طرح بُت پرست نہیں مانتے تھے بلکہ انھیں بہ الفاظِ دیگر "خدا پرست" تسلیم کرتے تھے۔ اکثر صوفیا اپنی وسیع النظری، انسان دوستی اور لچک دار مذہبی اور سماجی رویّے کے لیے مشہور ہیں۔ لیکن مرزا مظہر جانِ جاناں نے اِس دائرے کو اپنے علمی استدلال اور طریقۂ فکر و کار سے بہت وسعت دی ہے۔ مرزا مظہر جانِ جاناں کا خیال ہے کہ چاروں وید آسمانی کتابیں ہیں۔ رام چندر اور کرشن جی بھی۔ خدا کے اوتار یعنی پیغمبر ہیں۔ یہ اور بات ہے کہ اسلام عصرِ جدید کے لیے سکّۂ رائج الوقت ہے۔ مرزا صاحب کا یہ بھی خیال تھا کہ مسئلۂ تناسخ یعنی آواگون پر یقین رکھنے سے کفر لازم نہیں آتا۔ مرزا مظہر جانِ جاناں کے یہ افکار و خیالات مذہب کے دائرے میں انقلابی حیثیت رکھتے ہیں۔ موجودہ حالت میں اِن خیالات پر از سرِ نو غور و فکر کی ضرورت ہے۔ غالباً مرزا مظہر جانِ جاناں سے متاثر ہو کر حسرت موہانی نے دوسرے مذاہب اور اُن کے پیشواؤں کے لیے ایسا ہی رویّہ اختیار کیا تھا۔

تصوّف میں "نسبت" وہ کسوٹی ہے، جو انسان کے فکر و کار کو نہ صرف یہ کہ متاثر کرتی ہے بلکہ

اُن کا تعین بھی کرتی ہے۔"نسبت" کے مسئلے کو ایک مثال سے سمجھا جاسکتا ہے۔ ایک پزاوے سے دو جگہ اینٹیں جاتی ہیں۔ ایک سے گندی نالی اور دوسری سے عبادت گاہ بنائی جاتی ہے۔ چونکہ ایک جگہ کی اینٹوں کا تعلق یا نسبت نالی سے ہے۔ اس لیے اس میں غلاظت بہائی جاتی ہے۔ دوسری اینٹوں کی نسبت ایک اعلا مقام یعنی عبادت گاہ سے ہے۔ اس لیے وہاں سجدہ ادا کیا جاتا ہے۔ مختصراً یہ کہ نسبت جیسی ہوتی ہے، اس کے اثرات، مضمرات اور نتائج بھی ویسے ہی ہوتے ہیں۔ "تصوّف" میں اصل مسئلہ "نسبت" کا ہے۔ یعنی انسان کو حقیقتِ اعلا اور کائنات سے کیا نسبت ہے؟ یہ نسبت خیر پر مبنی ہے یا شر پر۔ صداقت پر مبنی ہے یا توہّم پر۔ اس بات پر متصوّفانہ افکار و خیالات کا انحصار ہوتا ہے۔ مرزا مظہر جانِ جاناں نے "نسبت" پر روشنی ڈالتے ہوئے "تصوّرِ ذات" سے بھی بحث کی ہے۔

> "صوفیوں کی اصطلاح میں نسبت کے کیا معنی ہیں؟ جاننا چاہیے کہ عربی لغت میں نسبت کا مطلب طرفین کا تعلّق ہے۔ اور اس قوم (صوفیا) کی اصطلاح میں وہ تعلّق مراد ہے جو خدا اور بندوں کے درمیان ہوتا ہے اور جسے متکلمین "صانع اور مصنوع" کے رشتے سے تعبیر کرتے ہیں۔ جیسے کوزے کو کمھار سے رشتہ ہوتا ہے۔ اور بظاہر کتاب وسنت سے بھی یہی معلوم ہوتا ہے۔ صوفیا اگر وہ وحدت الوجود کے ماننے والے ہیں تو اس "نسبت" کی تعبیر کثرت میں وحدت کے ظہور سے کرتے ہیں۔ جیسے موج و حباب کی صورتوں میں پانی کا ظہور۔ وہ کہتے ہیں کہ یہ کثرت ہماری حقیقی وحدت میں کبھی مزاحم نہیں ہوتی۔ اس تعبیر کا حاصل "عینیتِ حق" سے تعلّق کا اثبات ہے۔ اور اس مطلب کو تاویلوں اور تمثیلوں کے ساتھ شرعی اور عقلی رنگ میں پیش کرتے ہیں۔ اگر وہ (صوفیا) وحدت الشہود کے ماننے والے ہیں تو اس نسبت کو "اصل اور ظل" کے تعلّق سے ثابت کرتے ہیں جیسے سورج سے نکلنے والی روشنی کو سورج سے نسبت ہے۔ یہاں "ظل" سے "تجلّی" مراد ہے۔ یعنی مرتبہ ثانیہ میں کسی چیز کا ظاہر ہونا۔ اور ظاہر ہے کہ یہ کثرتِ وجوداتِ ظلّی، وحدتِ وجودِ حقیقی میں مخل نہیں ہوسکتی۔"
>
> (مرزا مظہر جانِ جاناں کے خطوط ص ۶۴)

مرزا مظہر جانِ جاناں نے نہ صرف یہ کہ "نسبت" کے مسئلے کو واضح کیا، بلکہ تصوّرِ ذات کے دونوں پہلوؤں یعنی "وحدت الوجود" اور "وحدت الشہود" کی صراحت بھی کردی ہے۔ جس کی روشنی میں خدا اور انسان کا

رشتہ جگمگانے لگتا ہے۔ اور انسان کو پاکیزہ، ارفع اور ممتاز مدارِ حیات حاصل ہوجاتا ہے۔ یہ رشتہ دریائے موج وحباب کا ہو یا روشنی کا سورج سے ہو، دونوں صورتوں میں انسان بشری کدورتوں سے پاک ہوکر خدائی صفات سے متصف ہونے لگتا ہے اور تمام مخلوق کو "عیال اللہ" تصور کرنے لگتا ہے۔ مرزا مظہر جانِ جاناں نے عمر بھر اپنے نظریے اور رویّے سے اسی نسبت کی پہچان کرائی ہے۔

اُردو میں مرزا مظہر جانِ جاناں کا شعری سرمایہ بہت کم ہے۔ ان کے کچھ اشعار تذکروں میں بکھرے ہوئے ملتے ہیں۔ جن کے مطالعے سے مرزا مظہر جانِ جاناں کے ادبی اور تخلیقی رویّے کی شناخت کی جاسکتی ہے۔ مرزا مظہر جانِ جاناں اپنے دور کے اُن بالغ نظر اساتذہ میں شامل تھے، جنھوں نے ایک طرف شاعری کو "ابہام گوئی" کی تحریک سے نجات دلائی اور شاعری میں فطری، سادہ اور سلیس اندازِ بیان کو فروغ دیا۔ دوسری طرف انھوں نے زبان کی سطح پر ردّوقبول کے عمل کو تیز کیا۔ بہت سے الفاظ کو متروک ٹھہرایا۔ زبان کی صحت اور روزمرّہ کی درستی پر زور دے کر زبان کے معیار بندی کے رجحان کو تقویت پہنچائی۔ جسے عرفِ عام میں اصلاحِ زبان کی تحریک کہا جاتا ہے۔ مرزا مظہر جانِ جاناں کے اُردو کلام میں یہ دونوں رجحان صاف نظر آتے ہیں۔ چند اشعار ملاحظہ کیجیے :

یہ حسرت رہ گئی کیا کیا مزے سے زندگی کرتے
اگر ہوتا چمن اپنا، گل اپنا، باغباں اپنا

گرچہ الطاف کے قابل یہ دلِ زار نہ تھا
لیکن اس جوروجفا کا بھی طلب گار نہ تھا

ہم نے کی ہے توبہ اور دھومیں مچاتی ہے بہار
ہائے بس چلتا نہیں کیا مفت جاتی ہے بہار

یہ دل کب عشق کے قابل رہا ہے
کہاں ہم کو دماغ و دل رہا ہے
خدا کے واسطے اس کو نہ ٹوکو
یہی اک شہر میں قاتل رہا ہے

آتش کہو، شرار کہو، کوئلا کہو
مت اس ستارہ سوختہ کو دل کہا کرو

الٰہی درد و غم کی سرزمیں کا حال کیا ہوتا
محبت گر ہماری چشم تر سے مینہ نہ برساتی

ان اشعار میں جو سادگی و پُرکاری، دلکشی و رنگینی اور حُسنِ زبان و بیان ہے، وہ شاعر کی تخلیقی بصیرت کا گواہ ہے۔ ایک اور خوبی جو مرزا مظہر جانِ جاناں کی شاعری کا طرّۂ امتیاز ہے، وہ ان کی شاعری کا جذباتی اور حسّی پہلو ہے۔ واقعہ یہ ہے کہ شاعری میں جذبات کی گرمی سے زندگی پیدا ہوئی ہے۔ مرزا کے تخلیقی عمل میں ان کے جذباتی وفور کو بے حد دخل ہے، جس کی بدولت ان کی شاعری میں جمالیاتی کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ مرزا مظہر جانِ جاناں کی اسی خوبی کی بنا پر مولانا محمد حسین آزاد نے لکھا ہے:

"اُن کے کلام میں عاشقانہ مضامین عجیب تڑپ دکھاتے ہیں۔ اور یہ مقامِ تعجب نہیں۔ کیونکہ وہ قدرتی عاشق مزاج تھے۔ اوروں کے کلام میں یہ مضامین خیالی ہیں ان کے ہاں اصل حال۔" (آبِ حیات۔ ص ۱۴۲)

عشق کی یہی قدرتی لپک مرزا مظہر جانِ جاناں کے متصوفانہ افکار اور طرزِ حیات سے مل کر، زندگی، سماج اور ادب کے دامن پر سدا بہار گُل بوٹے ٹانک دیتی ہے۔ اور ان کی شاعری کو خاص طور پر تازگی اور توانائی عطا کرتی ہے۔ (بشکریہ آل انڈیا ریڈیو)

(یہ تقریر نیشنل چینل نئی دہلی سے ۱۵ر فروری ۱۹۹۱ء کو نشر ہوئی)

# سراج اورنگ آبادی

سراج اورنگ آبادی اُردو کے ممتاز اور منفرد شاعر ہیں۔ اُن کے کئی اشعار ضرب المثل ہیں یہ شعر تو آپ نے سُنا ہوگا

دو رنگی خوب نئیں یک رنگ ہو جا
سراپا موم ہو یا سنگ ہو جا

اور یہ غزل تو زبان زد ہو چکی ہے :

خبرِ تحیّرِ عشق سُن، نہ جُنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا، جو رہی سو بیخبری رہی
شہِ بے خودی نے عطا کیا مجھے اب لباسِ برہنگی
نہ خرد کی بخیہ گری رہی نہ جنوں کی پردہ دری رہی
کبھی سمتِ غیب سیں کیا ہوا کہ چمن ظہور کا جل گیا
مگر ایک شاخِ نہالِ غم، جسے دل کہیں سو ہری رہی

دراصل سراج اورنگ آبادی کی مقبولیت کا راز ان کے شعری مزاج میں پوشیدہ ہے، جس میں نغمگی، سرمستی، زندگی کی گہری بصرت اور حکیمانہ افکار کے ساتھ اظہار کی سادگی اور سلاست بھی شامل ہے۔ اب آپ سراج اورنگ آبادی کا ایک شعر سنیے، جو نسبتاً کم مشہور ہے۔ لیکن سراج کا نمایندہ شعر کہا جاسکتا ہے :

گلشنِ شوق میں ہوں مستِ مئے یک رنگی
پھول کو ساغر مے، سرو کو مینا سمجھوں

شاعری میں فنکار کے داخلی، جمالیاتی اور تخلیقی تجربے کا اظہار لسانی اور فنی انداز میں ہوتا ہے۔ اس لیے شعر کی گہرائی تک پہنچنے کے لیے یا اس کے اندر جھانک کر شاہدِ معنی کا نظارہ کرنے کے لیے شعر کی لسانی، فنی اور عروضی تہوں کو کھولنا ہوگا۔ اس دائرے میں زبان کی مجازی، جمالیاتی اور تخلیقی صورتیں نیز اوزان و بحور کا معنی آفریں آہنگ شامل ہے۔ اس کے علاوہ جمالیاتی شادابی ان سب پر محیط ہے۔

شاعر نے اپنے داخلی، روحانی اور تخلیقی تجربے کی نقش گری کے لیے خارجی زندگی سے استعارے اخذ کیے ہیں یعنی گلشن اور مے خانے سے۔ شاعر نے گلشن سے رنگ، رنگی، پھول اور سرو الفاظ بطور استعارہ لیے ہیں۔ اور مے خانے سے مست، مے، ساغر اور مینا۔ شاعر نے گلشنِ شوق کو وجود یا کائنات کا، پھول کو ساغر کا اور سرو کو مینا کا استعارہ بنایا ہے۔ چونکہ شاعر کائنات میں بادۂ توحید یا مئے وحدت سے سرشار ہے۔ اس لیے عالمِ کیف و مستی میں اس کو ہر پھول ایک ساغر اور ہر سرو ایک مینا دکھائی دیتا ہے۔

بظاہر یہ بات محال نظر آتی ہے کہ ایک نوع کی چیزوں پر دوسری نوع کی چیزوں کا گمان ہو۔ یا بالکل بے تعلق اور انمل چیزوں کو ایک دوسرے کا نعم البدل تصوّر کیا جائے۔ لیکن ایک تو فن خارجی منطق کا پابند نہیں ہوتا۔ دوسرے انسان کی جیسی نفسیاتی کیفیت ہوتی ہے، اس کو دوسرے افراد اور اشیاء بھی ویسی ہی نظر آتی ہیں۔ چونکہ شاعر بادۂ وحدت یا مئے حبِ الٰہی سے سرشار ہے، اس لیے اس کو کائنات کی ہر شے اپنی نفسی کیفیت کے تحت بدلی ہوئی حالت میں نظر آرہی ہے اور وہ بے خودی و سرمستی کی ارفع حالت میں پھول کو ساغر اور سرو کو مینا تصوّر کر رہا ہے۔ یعنی کائنات کی ہر شے اُس کے ذوق و شوق اور بے خودی و سرمستی میں اضافہ کر رہی ہے۔

شاعر نے اپنے شعر میں ایک مخصوص روحانی تجربے کا اظہار کیا ہے۔ چونکہ شاعر مئے وحدت یا بادۂ توحید سے سرشار ہے اس لیے اس کو کثرت میں وحدت اور پردے میں جلوہ دکھائی دے رہا ہے۔ شاعر کے روحانی تجربے کے پسِ پردہ یہ خیال بھی کارفرما ہے کہ وجود اور موجود یعنی ذاتِ اعلا اور کائنات میں غیریت کا نہیں بلکہ عینیت کا رشتہ ہے۔ جو کچھ ہے حق ہے اور حق کے سوا کچھ نہیں ہے۔ سری شنکر اچاریہ نے یہی بات "اپنی شد دل" کے حوالے سے اصول کی شکل میں اس طرح کہی تھی: "ایکو. برہم دوتیہ ناستی"۔ یعنی نظر آنے والا عالم ایک دھوکہ ہے۔ اور اصل وجود صرف برہم

یعنی (اللہ) کا ہے۔ ابنِ عربی نے کہا تھا لاموجود الااللہ یعنی خدا کے سوا کوئی اور موجود نہیں۔ سراج اورنگ آبادی نے اپنے روحانی تجربے کو صوفیانہ فکر سے ہم آہنگ کرکے جس شعری جمال کے ساتھ پیش کیا، وہ اُنھی کا حصّہ ہے۔ سراج نے اپنے داخلی تجربے کی نقش گری کے لیے بحرِ رمل مثمن سالم کے جس وزن یعنی فاعلاتن، فعلاتن فعلاتن فعلن کا انتخاب کیا ہے، وہ شاعر کے مہین، نازک، گہرے اور سنجیدہ افکار و تجربات کے اظہار کے لیے موزوں ہے۔ مجموعی طور پر یہ شعر سراج کے فکر و فن کی نمایندگی کرتا ہے۔ ایک بار پھر پڑھیے:

گلشنِ شوق میں ہوں مست مئے یک رنگی
پھول کو ساغرِ مے، سرو کو مینا سمجھوں

(بشکریہ آل انڈیا ریڈیو۔ نئی دہلی)
(یہ تقریر نیشنل چینل سے نشر ہوئی)

# شاہ نصیر (۱)

شاہ نصیر اپنے دور کے اُن باکمالوں میں شامل ہیں جنھوں نے اپنے دور کی شاعری اور لسانی محضر پر اپنے فکر و فن کی مہر لگائی ہے۔ اور اُردو بازار سے لے کر قلعۂ معلیٰ کے دربار تک پورے منظر نامہ کو متاثر کیا ہے۔ یادش بخیر یہی وہ شاہ نصیر ہیں، جن کے تلامذہ میں بہادر شاہ ظفر، شیخ ابراہیم ذوق، مومن خاں مومن اور نواب الٰہی بخش خاں معروف شامل ہیں۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ غالب کے علاوہ اُس دور کے اکثر ممتاز شاعر، شاہ نصیر کے حلقہ ارادت میں شامل تھے۔

شاہ نصیر کی پیدائش کا صحیح سنہ تو معلوم نہیں۔ قیاس ہے کہ ان کی پیدائش ۱۱۷۵ھ کے قریب ہوئی تھی۔ لفظ شاہ نام کا جزو ہے، جو تصوّف اور سادات سے تعلّق کو ظاہر کرتا ہے۔ شاہ نصیرؒ کے والد کا نام شاہ غریبؒ اللہ عرف شاہ غریبؒ تھا۔ اُن کا شمار اپنے زمانے کے صوفیا میں ہوتا تھا۔ جو شاہ صدرِ جہاںؒ کی اولاد ہیں تھے۔ اس طرح شاہ نصیرؒ نے ایک ایسے گھرانے میں پرورش پائی، جو تہذیب و تصوّف کا گہوارہ تھا۔ کہتے ہیں، ہونہار بروا کے چکنے چکنے پات۔ شاہ نصیر کو ادبی ذوق ورثے میں ملا تھا۔ اور وہ بچپن ہی میں شعر گوئی کی طرف مائل ہو گئے تھے۔ ایک روایت کے مطابق شاہ محمد مائل کے حلقۂ تلامذہ میں شامل تھے۔ لیکن یہ حقیقت ہے کہ شاہ نصیر نے شاعری اور زبان کے میدان میں وہ گل کھلائے کہ اردو اُن پر آج تک ناز کرتی ہے۔ شاہ نصیر نے اپنی خداداد صلاحیت اور محنت کا سکہ دہلی میں تو جایا ہی تھا، لکھنؤ اور حیدر آباد پہنچ کر، وہاں بھی اپنی زبان دانی اور قادر الکلامی کا لوہا منوایا۔ انھوں نے لکھنؤ اور دہلی کا کئی بار سفر کیا تھا۔ حیدر آباد کے آخری سفر میں وہیں کی خاک کا پیوند ہو گئے۔ ایک شاگرد نے "چراغ گل" سے تاریخ نکالی ہے جس سے ۱۲۵۴ھ برآمد ہوتا ہے۔

۱۲۵۴ھ

یوں تو متعدد تذکروں میں شاہ نصیرؔ کے سوانحی اشارے بکھرے ہوئے ہیں لیکن مولانا محمد حسین آزاد نے آب حیات میں شاہ نصیر کا جو قلمی چہرہ لکھا ہے، وہ اپنی جگہ بہت دلکش ہے اور اہم بھی۔ آزاد لکھتے ہیں:

"شاہ صاحب نہایت نفیس الطبع اور لطیف مزاج تھے۔ خوش پوشاک و خوش لباس رہتے تھے۔ اور اُس میں ہمیشہ ایک وضع کے پابند تھے۔ جو دہلی کے قدیم خاندانیوں کا قانون ہے۔ اُن کی وضع ایسی تھی کہ ہر شخص کی نظروں میں عظمت اور ادب پیدا کرتی تھی۔ وہ اگرچہ رنگت کے گورے نہ تھے۔ مگر نورِ معنی سر سے پاؤں تک چھایا ہوا تھا۔ بدن چھریرہ اور کشیدہ قامت تھے۔ جس قدر ریش مبارک اور وجاہت ظاہری کم تھی، اس سے ہزار درجہ خلعتِ کمال نے شان و شوکت بڑھائی تھی۔ بعض معرکوں یا بعض شعروں میں وہ اسی بات پر اشارہ کرتے تھے، تو ہزار حسن قربان ہوتے تھے۔"

(آب حیات: ص)

تو یہ تھے شاہ نصیرؔ، جن کی وضع ایسی تھی کہ ہر شخص کی نظروں میں عظمت اور ادب پیدا کرتی تھی۔ اور اس عظمت کی بنیاد کمالِ فن پر تھی، جس کا دائرہ زبان اور شاعری دونوں پر محیط ہے۔

شاہ نصیرؔ ایک قادر الکلام شاعر تھے۔ اس دور میں فنّی اور لسانی آگہی نیز قادر الکلامی کی زبردست اہمیت تھی۔ شاعر کی عظمت کا انحصار اس پر تھا کہ وہ بدیہہ گوئی اور قادر الکلامی کے میدان میں کس درجے کا ہے۔ چنانچہ شاہ نصیر ایک ایسے شاعر ہیں، جو اپنے دور کے معیار پر پورے اترتے ہیں۔ ان کے کلام میں مشکل اور سنگلاخ زمینوں اور اجنبی توافی کا خاصا ذخیرہ ہے۔ نامانوس بحروں کا استعمال بھی ملتا ہے۔ شاہ نصیر لکھنؤ پہنچے تو انھوں نے نئے انداز کی زمینیں تراشیں۔ جن کے ردیف و قوافی اس نوع کے تھے: چمنِ سرخ ترا، فانوس ہیں گویا، کفن کی کنگھی وغیرہ۔

شاہ نصیرؔ کی قادر الکلامی دیکھ کر، لکھنؤ کے اربابِ کلام متوجہ ہوئے۔ ناسخ و آتش سے ان کی معرکہ آرائیاں ہوئیں۔ غرض دہلی ہو یا حیدر آباد یا لکھنؤ شاہ نصیرؔ نے اپنی استادی کی دھاک بٹھا دی۔

قادر الکلامی اور بدیہہ گوئی کا ذکر آگیا ہے تو ایک واقعہ پیش کرتا چلوں۔ اس زمانے کی دہلی میں ایک مشہور طوائف تھی۔ جو حسین ہونے کے ساتھ ساتھ متموّل بھی تھی۔ اس کو سیر سپاٹے کا شوق تھا۔ چنانچہ سیر کی غرض سے اُس نے ایک خوبصورت اور زرق برق رتھ بنوایا۔ جس پر بیٹھ کر، وہ سواری کو نکلتی تھی۔ دہلی میں اس رتھ کا چرچا عام تھا۔ ایک دن یہ طوائف اپنے رتھ پر سوار ہو کر دہلی کے بازاروں کی سیر کو نکلی۔ مخلوقِ خدا بھی اُمڈ پڑی۔ شاہ نصیرؔ اور ان کے ایک شاگرد بھی ارادی یا غیر ارادی طور پر

تماشائیوں میں تھے۔ شاگرد نے اس صورتِ حال پر استاد سے شعر کہنے کی درخواست کی۔ استاد کے سمندِ ذوق پر تازیانہ لگا۔ اور فی البدیہہ یہ قطعہ موزوں کر دیا۔ آپ بھی سنیے :

اُس کے رتھ کا کلس سُنہری دیکھ شب، کہا ماہ نے یہ پروین سے

بہر پرواز یہ نکالی ہے چونچ بیضے نے مُرغِ زریں سے

اس طرح کے متعدد واقعات ملتے ہیں۔ جن سے شاہ نصیر کی قادر الکلامی، بدیہہ گوئی اور فنی چابکدستی کا اندازہ ہوتا ہے۔ ڈاکٹر تنویر احمد علوی نے شاہ نصیر کی اُن خصوصیات کو میناکاری کا نام دیا ہے۔ انھوں نے کلیاتِ شاہ نصیرؒ کے مقدمہ میں لکھا ہے :

"شعر کی ظاہری فنکاری کو صرف افکار سے وابستہ کرنا صحیح نہیں وہ اسلوب سے بھی تعلق ہے۔ انسان کے تخلیقی جذبے نے مختلف ادوار میں مختلف روپ اختیار کیے ہیں۔ کہیں وہ دیوزادوں کا تخیل بن کر سامنے آتا ہے، اور کہیں صناعوں کی میناکاری۔ شاہ نصیرؒ کی شاعری اسی میناکاری کے دائرے میں آتی ہے"۔

اس میں شک نہیں کہ شاہ نصیر نے شاعری کے خارجی اور ظاہری پہلو پر خاص توجہ صرف کی ہے۔ ان کا یقین تھا کہ شعر کی جمالیات میں اُس کی ہیئت کو ایک خاص مقام حاصل ہے۔ چنانچہ انھوں نے لسانی، قواعدی، عروضی اور فنی قاعدوں اور ضابطوں کو بطورِ خاص اپنی شاعری میں برت کر دکھایا۔ یہی وجہ ہے کہ آج اُردو دنیا اُن کا کلام سند کے طور پر پیش کرتی ہے۔

شاہ نصیرؒ نے اپنے کلام کو عروضی، فنی اور لسانی صحت کا آئینہ بنانے کی کوشش کی ہے۔ انھوں نے روزمرّہ اور محاورے کو لسانی اصولوں کی روشنی میں صحیح انداز سے برتنے پر زور دیا۔ عروضی نکات کا خیال رکھا اور فنی چابکدستی کو شاعری کا لازمہ قرار دیا۔ قدیم دبستانِ تنقید کی بنیاد عربی و فارسی شعریات پر ہے۔ جس میں علمِ بدیع، بیان اور معانی کی خاص اہمیت ہے۔ زبان اور قواعدِ زبان کے ساتھ عروضی مسلّمات کا احترام اور ان پر پوری طرح عمل درآمد بھی ضروری ہے۔ شاہ نصیرؒ نے ان تمام باتوں کو اپنی شاعری میں ملحوظ رکھا۔ مثلاً :

سنبل کو میں اُس زلف کے ہمسر نہیں پاتا
شمشاد کو قامت کے برابر نہیں پاتا
جُز دیر و حرم کوئی ترا گھر نہیں پاتا
میں خانۂ دل سے تجھے باہر نہیں پاتا

زندگی ہوتی نہیں، مرنا مقدّر ہو چکا
کیا امید اس کام کی، جو کام ابتر ہو چکا
دیکھیے ہوگی صفائی کیوں کہ اے آئینہ رو
تیرے ہاتھوں سے تو دل اپنا مکدّر ہو چکا

ہم ہیں مُریدِ سلسلۂ عشق ناصحا
دامن کشاں ہے خانۂ زنجیر کی صدا
محوِ خیالِ خط کی ترے ہے زبان بند
سرسبز کیا ہو، طوطیِ تصویر کی صدا

ان اشعار میں اگرچہ فنکارانہ جمال آفرینی پر خاص توجّہ ہے۔ لیکن یہ معنویت کے حُسن سے بھی خالی نہیں ہیں۔ جن میں شمشاد و قامت، دیر و حرم، آئینہ و دل، عشق و زنجیر اور خط و تصویر کے استعاروں میں شاہ نصیر نے ایک طرف تہذیبِ عاشقی کو مجسّم کیا ہے۔ اور دوسری طرف اُس دور کی تہذیبی اور اخلاقی اقدار اور سماجی معنویت کو اجاگر کیا ہے۔ شاہ نصیر کی شاعری کو، اگر اُن کے اپنے دور کے سیاق و سباق میں رکھ کر پڑھا جائے تو ایک نئے جہانِ معنی کا انکشاف ہو سکتا ہے۔ اور ان کی خارجی مینا کاری یا جمال آفرینی کے جلو میں نئی تہذیبی معنویت کا نظارہ کیا جا سکتا ہے۔

(بشکریہ آل انڈیا ریڈیو۔ نیشنل چینل۔ نئی دہلی)

# شاہ نصیر (۲)

شاہ نصیرؒ دبستانِ دہلی کے اُن ممتاز بُنیاد گزاروں میں شامل ہیں، جنھوں نے ایک طرف اپنے فن کارانہ رویّے سے زبان کے معیار بندی کے میلان کو پروان چڑھایا اور دوسری طرف بہادر شاہ ظفر، شیخ ابراہیم ذوق، مومن خاں مومن اور نواب الٰہی بخش خاں معروف کی ذہنی اور فنّی تربیت کرکے اِنھیں معیار بندی کے رجحان کا نمایندہ بنایا۔ شاہ نصیرؒ کی قادر الکلامی، فنّی مہارت اور اُستادانہ کمال کا اندازہ اِس واقعے سے لگایا جا سکتا ہے، جو مولانا محمد حسین آزاد نے آبِ حیات میں درج کیا ہے۔ انھوں نے لکھا ہے کہ ذوق شاہ نصیر کے ممتاز شاگردوں میں شامل تھے۔ ایک بار ذوق نے شاہ نصیرؒ کی خدمت میں ایک غزل برائے اصلاح پیش کی۔ شاہ نصیرؒ نے اُس غزل کو پسند کیا اور ذوق سے اُسی غزل کو مستقبل قریب میں ہونے والے مشاعرے میں پڑھنے کے لیے کہا۔ ذوق نے جب اپنی غزل مشاعرے میں پڑھی تو مطلع میں عروض کے قاعدے کے تحت ایک رکن کی کمی کر دی۔ بقول محمد حسین آزاد:

> "اتفاقاً مطلع کے سرے پر ہی "سبب خفیف" کی کمی تھی۔ جب وہاں غزل پڑھی تو شاہ صاحب نے آواز دی کہ بھئی میاں ابراہیم واہ، مطلع تو خوب کہا۔ شیخ مرحوم فرماتے تھے کہ اس وقت مجھے کھٹکا ہوا اور ساتھ ہی لفظ بھی سوجھا۔ دوبارہ میں نے پڑھا:
>
> جس ہاتھ میں خاتم لعل کی ہے گر اس میں زلفِ سرکش ہو
> پھر زلف بنے وہ دستِ موسیٰ جس میں اخگر آتش ہو
>
> (آبِ حیات، ص ۴۹۱)

اس واقعہ سے اندازہ کیا جاسکتا ہے کہ شاہ نصیر کو شاعری کے فن پر کامل عبور حاصل تھا اور وہ اسی نقطۂ نظر سے اپنے شاگردوں کی تربیت بھی کیا کرتے تھے۔ شاہ نصیر نے جس دور میں آنکھ کھولی، اُس دور دور میں زبان اور شاعری کی معیار بندی کا رجحان تقریباً معراج کو پہنچ چکا تھا۔ شاعری کا کمال یہ نہیں تھا کہ وہ شاعری میں انفرادیت پیدا کرے۔ بلکہ کمال یہ تھا کہ شاعری کے اُستادوں اور باکمال شاعروں کے بنائے ہوئے فنی، لسانی اور عروضی قاعدوں کے احترام کے ساتھ اپنی قادر الکلامی کا اظہار کرے۔ شاہ نصیرؔ اپنی جگہ خود معیار بندی کے رجحان کا ایک اہم سُتون تھے۔ اس لیے انھوں نے زبان کی صحت، روزمرّہ اور محاورے کی صداقت پر زور دیا۔ شاعری کے فنّی اور عروضی تقاضوں کا احترام کیا۔ انھوں نے ایسی تمام فنّی اور لسانی شکلوں کو چھوڑ دیا، جنھیں اُن سے پہلے کے استادوں نے عیب قرار دیا تھا اور معائبِ سخن کی فہرست میں شامل کرلیا تھا۔ انھوں نے اظہار و بیان کے اُن تمام صنعتوں اور صورتوں کو قبول کرلیا تھا جو معیار بندی کے رجحان کو تقویت دیتی تھیں۔ اور جنھیں اساتذہ نے محاسنِ سخن قرار دیا تھا۔ شاہ نصیرؔ کے کلام کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ انھوں نے ایک طرف زبان، فن اور عروض کے میدان میں ردّ و قبول کے ایک خاص پیمانے سے کام لیا ہے جو معیار بندی کے رجحان کو تقویت دیتا تھا۔ اور دوسری طرف فنّی چابکدستی اور قادر الکلامی کا مظاہرہ کرتے ہوئے، مشکل زمینوں میں اپنا کمال دکھایا ہے۔ مثلاً:

اشک افشاں، مژدۂ دیدۂ حیراں کیسا ہو
کہ برستے نہیں دیکھا ہے سحابِ تصویر

قطراتِ اشک ٹھہرے نہ مژگاں کے جھاڑ پر
شبنم کسو نے دیکھی ہے کانٹوں کی باڑ پر

فراقِ مہ جبیں میں کس کو یارو نیند آتی ہے
کہ ہے کالا پہاڑ اک یہ اندھیری رات چھاتی پر

جو اپنے رُخ سے وہ خورشید رو اُٹھائے نقاب
تو شورِ حشر ہو برپا زمیں کے پردے میں

اگر ان اشعار کے ساتھ وہ غزلیں بھی پڑھی جائیں، جن کی ردیف سر پہ طرّہ ہار گلے میں اور کفن کی مکھی سخن کی مکھی وغیرہ ہیں تو شاہ نصیرؒ کی فنی ریاضت اور قادر الکلامی کا پوری طرح اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ اوپر جو اشعار پیش کیے گئے ہیں اُن کے مطالعے سے اندازہ کیا جا سکتا ہے کہ شاہ نصیرؒ نے اپنی شاعری میں مناسبتِ لفظی اور فنکارانہ جمال آفرینی کا خاص اہتمام کیا ہے۔

قدیم دور کے اساتذہ پر یہ اعتراض کیا جاتا ہے کہ ان کی شاعری میں جذباتی کیفیت کا فقدان ہے۔ مگر تخیّل شترِ بے مہار کی طرح نظر آتی ہے۔ یہ بھی کہا جاتا ہے کہ انھوں نے شاعری کے خارجی لوازمات کا اہتمام کرنے میں اُس کے داخلی پہلو کو نظر انداز کر دیا ہے۔ اِس میں کسی حد تک صداقت ہے۔ مگر یہ بھی حقیقت ہے کہ ہر شاعر کو اُس کے دور کے مجموعی آہنگ ہی میں سمجھا جا سکتا ہے۔ شاہ نصیرؒ کے دور میں شاعری کا کمال ہی یہ تھا کہ اُس میں پوری طرح فن کارانہ رچاؤ ہو۔ لیکن قادر الکلامی کے گہرے اثرات کے باوجود شاہ نصیرؒ کی شاعری میں ایسے اشعار کی کمی نہیں، جن میں تخیّل کی بلند پروازی کے ساتھ جذبے کی لپک بھی ملتی ہے۔ اور فن کارانہ جمال کے ساتھ سادگی اور سلاست بھی پائی جاتی ہے۔ مثلاً:

کیا ہوا خواب میں گر شب کو ہم آغوش ہوں میں
صبح تو دل سے ترے خوابِ فراموش ہوں میں
کہہ دو یہ اُس ستم ایجاد سے پیغام مرا
تو جفا پیشہ اگر ہے تو وفا کیش ہوں میں

نہ ذکرِ آشنا، نے قصۂ بیگانہ رکھتے ہیں
حدیثِ یار رکھتے ہیں، یہی افسانہ رکھتے ہیں
ٹھکانا کچھ نہ پوچھو ہم سے تم خانہ بدوشوں کا
جہاں جوں بوئے گل ٹھیرے وہیں کاشانہ رکھتے ہیں

قدم نہ رکھ مری چشمِ پُرآب کے گھر میں
بھرا ہے نوح کا طوفاں حباب کے گھر میں

ہمارے دل میں کہاں آبلے ہیں اے ساقی
چُنے ہوئے ہیں یہ شیشے شراب کے گھر میں

نہ منہ لگا اسے کیا ہے نگار، آئینہ
ہے سادہ لوح تو پتھر پہ مار آئینہ
نصیرؔ صاف یہ کھلتا نہیں خدا جانے
رکھے ہے کس کی طرف سے غبار آئینہ

اِن اشعار میں جو سادگی و پُرکاری، برجستگی و روانی اور سلاست ہے، وہ دامنِ دل کھینچتی ہے۔ ہر شاعر کے تخلیقی عمل کو شاعر کی شخصیت، ذریعۂ اظہار کے قاعدے اور اُس کے عہد کا مجموعی آہنگ متاثر کرتا ہے۔ شاہ نصیرؔ کی شاعری بھی اِس کلیے سے مستثنیٰ نہیں۔ اس لیے شاہ نصیر اور اِن جیسے شاعروں پر از سرِ نو تنقیدی نظر ڈالنے کی ضرورت ہے۔ تاکہ اُن کے شعر و فن کے مخفی گوشے سامنے آجائیں۔ اور قدیم اُستادوں کی شاعری کا نیا منظر نامہ بھی مرتب ہو جائے۔ (بشکریہ آل انڈیا ریڈیو۔ دہلی)

یہ تقریر آل انڈیا ریڈیو نیشنل چینل (نئی دہلی) سے
۱۵ر نومبر ۹۰ء کو ریکارڈ کرائی۔ جو چند دن بعد نشر ہوئی۔

# مرزا غالبؒ

مری ہستی فضائے حیرت آبادِ تمنا ہے
جسے کہتے ہیں نالہ وہ اسی عالم کا عنقا ہے

غالب کے اس شعر پر غور کرتے ہوئے یہ نکتہ ذہن نشین رکھنا چاہیے کہ اس شعر میں غالب کا ذہن مادیت سے ماورائیت یا تجریدیت کی طرف مائلِ پرواز ہے جس کی وجہ سے اس شعر کو تخیل کی سطح پر سمجھا جا سکتا ہے۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ شعر کی بنیاد تو "مری ہستی" کے مادی وجود پر ہے لیکن اس کو "فضائے حیرت آبادِ تمنا" کہا گیا ہے۔ دوسرے مصرع میں نالہ کو جو درد بھری پکار ہے عالم (دنیا یا کیفیت) کا عنقا قرار دیا ہے۔ گویا فضائے حیرت آبادِ تمنا سے نالہ کے عنقا ہونے تک کا ذہنی سفر خالص ماورائی یا تجریدی ہے، جو 'مری ہستی'، مری ذات'، مری شخصیت' یا میرے وجود کی ماورائی تشریح ہے۔ غالب کا خیال ہے کہ اس کی ذات ایک ایسا جامِ جہان نما ہے جو تمناؤں سے پیدا ہونے والی حیرتوں کی فضا سے معمور ہے۔ تمنا غالب کا ایک بہت محبوب لفظ ہے جس کو غالب نے وسیع معانی میں برتا ہے مثلاً :

ہے کہاں تمنا کا دوسرا قدم یارب
ہم نے دشتِ امکاں کو ایک نقشِ پا پایا

یا

واماندگیِ شوق تراشے ہے پناہیں
دیر و حرم آئینۂ تکرارِ تمنا

اس لیے غالب کے یہاں لفظ تمنّا ذوق وشوق آرزو اور جستجو، تلاش وطلب اور درد و داغ اور اسی طرح کی بہت سی کیفیتوں پر محیط ہے۔ شعر زیرِ بحث میں تمنّا ایک تخلیقی لفظ ہے اور بہت سی کیفیات کا حامل ہے۔ غالب کی ذات ذوق وشوق، تلاش وطلب اور درد و داغ کی حیرتوں کی فضا سے عبارت ہے اور ان حیرتوں کی فضا میں جو نالہ یا درد بھری پکار اس کی لبوں پر رقص کرتی ہے وہ عنقا کی کیفیتوں کی حامل ہے۔ نالہ بھی غالب کا پسندیدہ لفظ ہے مثلاً:

نہ کرتا کاش نالہ مجھ کو کیا معلوم تھا ہمدم
کہ ہوگا باعثِ افزائشِ سوزِ دروں وہ بھی

یا

تری کفِ خاکستر و بلبل قفسِ رنگ
اے نالہ نشانِ جگرِ سوختہ کیا ہے

نالہ (درد بھری پکار) غالب کی شاعری میں نفسیاتی کیفیتوں کا عکاس ہے۔ جس سے اس کی شخصیت کی داخلی شکست و ریخت کا احساس ہوتا ہے۔ خارجی طور پر خود اس کا عہد بھی بحرانی عہد تھا۔ اس لیے تمنّا کی حیرتوں کی فضا میں اس داخلی کرب وکیف کا اظہار "نالہ" کے لفظ سے بخوبی ہوتا ہے۔ البتہ اس شعر میں "عنقا" کا لفظ پہیلی معلوم ہوتا ہے۔ عنقا کے لغوی معنی لمبی گردن والے' سی مرغ ' ناپید یا معدوم اور عجیب وغریب کے ہیں۔ مثلاً معدوم کے معنی میں خواجہ میر درد کا شعر ہے:

عنقا کی طرح میں کیا بتاؤں
جز نام مرا نشاں نہیں ہے

لیکن غالب نے زیرِ بحث شعر میں لفظ عنقا معدوم کے معنی میں نہیں برتا۔ بلکہ معنی بعید یعنی عجیب و غریب کے معنی میں برتا ہے۔ اب اس شعر کا مفہوم اس طرح بیان کیا جا سکتا ہے کہ میرا وجود ذوق وشوق، جذب وطلب اور درد و داغ کی حیرتوں کی فضا بن چکا ہے اور اس کیفیت میں (غالب نے یہاں عالم کا لفظ استعمال کیا ہے جس کے معنی دنیا اور کیفیت کے ہیں یہاں معنی بعید (کیفیت) مراد ہے) میرے لبوں پر جو درد بھری پکار رقص کر رہی ہے وہ عجیب وغریب کیفیات کی حامل ہے چونکہ دوسرا مصرع مثبت ہے اور غالب زور دے کر کہتا ہے کہ لوگ جسے نالہ کہتے ہیں وہ اس عالم کا عنقا ہے اس لیے یہاں نالہ کی نفی نہیں بلکہ اثبات پر زور ہے۔ اور یہ اثباتی رنگ عنقا کے معنی بعید سے پیدا ہوتا ہے۔ ایک عام مفہوم یہ بھی ہو سکتا ہے کہ میری زندگی، وجود یا شخصیت جو تمنّا (ذوق وشوق اور درد و داغ)

کی حیرتوں کی فضا سے معمور ہے۔ اس عالم میں کہ میں سراپا حیرت ہوں۔ احساس اور شعور، وجدان اور تعقل سے ماورا ہوں۔ اس لیے میرے لبوں پر نالہ (درد بھری پکار) کا آنا محض عنقا (معدوم) ہے یعنی میں اس عالم میں نالہ کو ہی نہیں سُن سکتا۔ یہ مفہوم بھی مراد ہو سکتا ہے۔ مگر اس کا پہلا مفہوم زیادہ قرین شعر ہے اور غالب کے مزاج اور اس کی شاعری کے انداز سے زیادہ ہم آہنگ ہے۔

یہ شعر بحر ہزج مثمن سالم میں ہے جس کے ارکان یہ ہیں:

مفاعی لن مفاعی لن مفاعی لن مفاعی لن (دوبار) یہ بہت مترنم بحر ہے۔ اور یہ مثمن اور مسدس دونوں صورتوں میں مستعمل ہے۔ اگرچہ عربی، فارسی اور اُردو کی کسی کتاب میں اس کی تمام مزاحف صورتوں کا اندراج نہیں ملتا اگر عروض کے اصولوں کی روشنی میں اس کی مزاحف شکلیں (اوزان) وضع کی جائیں تو کئی سو نئے اوزان حاصل ہو سکتے ہیں۔ ان میں سے بعض اُردو میں رائج ہیں۔ خود غالب نے اس بحر کی کئی مزاحف اوزان میں غزلیں لکھی ہیں۔ مثلاً غالب کا یہ شعر

عشق سے طبیعت نے زیست کا مزا پایا
درد کی دوا پائی درد لادوا پایا

جو بحر ہزج مثمن اشتر مکفوف، مقبوض مخنق، سالم میں ہے۔ اور اس کا وزن فاعلن مفاعی لن فاعلن مفاعی لن ہے۔ اس طرح حسب ذیل اوزان اُردو میں بہت مقبول ہیں۔

۱۔ بحر ہزج مثمن۔ مقبوض جمیع الاجزا (وزن) مفاعلن مفاعلن مفاعلن مفاعلن

۲۔ بحر ہزج مثمن اخرب مکفوف مکفوف محذوف مفعولُ مفاعیلُ مفاعیلُ فعولن

اس عروضی تجزیے سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ بحر ہزج اور اس کے بعض مزاحف اوزان بہت مترنم ہیں۔ غالب نے اپنے تخلیقی عمل کے دوران افکار یا تخلیقی تجربے کے لیے جو عروضی آہنگ اختیار کیا، وہ بہت سنجیدہ خرام ہے۔ اور وارفتگی کی کیفیت کا حامل ہے۔ اس لیے اس بحر کی موسیقیت کے ذریعے نادر اور نایاب تجربات یا سنجیدہ افکار کا روح پرور موسیقیت کے ساتھ قاری کے ذہن پر مشک کی طرح انکشاف کیا جا سکتا ہے۔ یہ بحر رومانی اور جذباتی وفور کے اظہار کے لیے بھی اتنی ہی ناگزیر ہے جتنی سنجیدہ افکار اور نادر تجربات کے اظہار کے لیے ہے۔

آخر میں یہ بھی کہنا ہے کہ جذباتی یا تخلیقی لمحوں کی آنچ پہلے مصرع پر مکمل ہو گئی ہے۔ پہلا مصرع خالص جمالیاتی جذباتی اور تخلیقی نوعیت کا ہے جس میں غالب کا وجدان اس کے شعور پر اور احساس، اس کے تعقل پر حاوی ہے۔ یہ مصرع خالص آرٹ ہے۔ اور حسن و فن کی تمام خصوصیات کا حامل ہے۔ لیکن دوسرے مصرع

پر تخلیقی لمحوں کی گرفت کمزور ہوگئی ہے۔ دوسرا مصرع غالب کی قادر الکلامی کی دین ہے۔ جو دل سے زیادہ ذہن کی تخلیق ہے۔ اس لیے اس میں وہ تخلیقی کیفیت نہیں، جو پہلے مصرع میں ہے۔ غالب کے اکثر اشعار میں یہی دو لخت کیفیت ملتی ہے مثلاً

ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق
لرزے ہے موج مے تری رفتار دیکھ کر

اس شعر میں جذباتی اور جمالیاتی کیفیت دوسرے مصرع یعنی "لرزے ہے موج مے تری رفتار دیکھ کر" پر مکمل ہوگئی۔ اب غالب نے اس کو شعر بنانے کے لیے ذہنی اپج سے کام لے کر نیم فنکارانہ مصرع لگایا۔ یعنی "ثابت ہوا ہے گردنِ مینا پہ خونِ خلق"۔ دونوں مصرعوں کی لسانی ساخت اور ان کی جمالیاتی فضا میں جو فرق ہے وہ اہل نظر سے پوشیدہ نہیں۔ غالب کے اکثر اشعار میں یہی دو رنگی یا دو لختی یا دل و دماغ کی آویزش ملتی ہے۔ زیر بحث شعر میں بھی پہلا مصرع خالص جمالیاتی اور تخلیقی ہے۔ دوسرا مصرع ذہنی شعوری کاوش کا نتیجہ ہے۔ اور صناعی کا مظہر ہے۔

مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ

۱۔ غالب کا تخلیقی سفر (شعر زیر بحث کی روشنی میں) مادیت سے ماورائیت یا تجریدیت کی طرف مائل ہے۔

۲۔ شعر زیر بحث میں مری ہستی اصل حقیقت کا درجہ رکھتی ہے اور فضائے حیرت آباد تمنا سے لے کر نالے کے عنقا ہونے تک اس کی تشریح و توضیح ہے۔

۳۔ غالب نے عالم اور عنقا دونوں لفظوں کے معانی قریب سے زیادہ معانی بعید مراد لیے ہیں۔ اور ان کے یہاں ان الفاظ کے ساتھ ساتھ تمنا اور نالے کے الفاظ بھی کلیدی حیثیت رکھتے ہیں جو ان کے فکر و فن کو سمجھنے اور اس کی نفسیات کو پرکھنے میں مدد دیتے ہیں۔

۴۔ غالب نے جو بحر (بحر ہزج مثمن سالم) استعمال کی ہے۔ وہ بہت مترنم ہے اور نادر تجربات نیز سنجیدہ افکار کو اپنی غنائیت میں تحلیل کر کے قاری کے ذہن پر اس کا انکشاف مشک نافہ کی طرح کرتی ہے۔

۵۔ غالب کے تخلیقی عمل کا کمال پہلے مصرع پر مکمل ہے۔ یہ مصرع فنکارانہ جمال کا آئینہ دار ہے۔ دوسرا مصرع ذہنی کاوش کا نتیجہ ہے۔ جو محض صناعی ہے۔ (بشکریہ: آل انڈیا ریڈیو)

(یہ تقریر نیشنل چینل نئی دہلی سے نشر ہوئی)

# احسن مارہروی

احسن مارہروی، آسمانِ ادب کے ایک ایسے درخشاں ستارے کا نام ہے جس کی روشنی سے شاعری اور نثر دونوں دائروں میں اُجالا ہے۔ انھوں نے شاعری کے میدان میں جملہ اصنافِ سخن میں طبع آزمائی کی۔ لیکن ان کے تخلیقی مزاج کو غزل خاص طور پر راس آئی۔ اس سلسلے میں "جلوۂ احسن" اور "احسن الکلام" کا ذکر کیا جا سکتا ہے۔ احسن مارہروی نے نثر کے میدان میں خاص طور پر اپنے جوہرِ طبع دکھائے ہیں۔ اور علمی تنقید و تحقیق کے ساتھ صحافت، عروض دانی اور فنِ لغت نویسی کا حق ادا کیا ہے۔ انھوں نے علمی و ادبی، فنی و لسانی اور دیگر موضوعات پر بسوط مقالے بھی قلم بند کیے ہیں۔ تحقیق و تدوین کے میدان میں "کلیاتِ ولی"، "مجمع البرکات"، "یادگارِ داغ"، "منتخب داغ" اور "انشائے داغ" یادگار کتابیں ہیں۔ لغت نویسی کا تذکرہ احسن مارہروی کی فصیح اللغات کے بغیر مکمل نہیں ہو سکتا جس میں داغ دہلوی کے اشعار بطور سند شامل ہیں۔ فنِ سوانح نگاری کے دائرے میں داغ دہلوی کی سوانح حیات "جلوہ داغ" اور "تاریخ ادب" کے سلسلے میں احسن مارہروی کی اوّلین تاریخِ نثر اور یا نمونۂ منثورات قابلِ قدر کارنامے ہیں۔ ماہنامہ "ریاضِ سخن" مارہرہ اور ماہنامہ "فصیح الملک" لاہور اور مارہرہ ایڈٹ کر کے، احسن مارہروی نے ادبی صحافت کا حق ادا کیا ہے۔ ان کی نصابی کتابوں میں "احسن الادب" اور "احسن الانتخاب" قابلِ قدر کتابیں ہیں۔ غرض احسن مارہروی نے اُردو زبان و ادب کی بے لوث اور اہم خدمات انجام دی ہیں۔ ان کارناموں کے علاوہ میں نے مولانا احسن مارہروی کے مکاتیب کے دو مجموعے مکاتیبِ احسن مع مقدمہ و حواشی (جلد اوّل) اور مکاتیبِ احسن مع مقدمہ و حواشی (جلد دوم) شائع کیے ہیں۔ جو احسن مارہروی کے عہد اور شخصیت کا آئینہ تو ہیں ہی،

ان کی فنی، لسانی، عروضی اور علمی معلومات کا خزانہ بھی ہیں۔

احسن مارہروی کے مورثِ اعلاحضرت شاہ برکت اللہ عرف صاحب البرکاتؒ بل گرام سے ترکِ سکونت کر کے مارہرے آئے۔ انھوں نے اورنگ زیب کے عہد میں رُشد و ہدایت کا اہم دینی اور روحانی کارنامہ انجام دیا۔ مولانا احسن مارہروی کے خاندان کی دو شاخیں ہیں۔ خاندان کی ایک شاخ سرکارِ کلاں اور دوسری سرکارِ خُرد کہلاتی ہے۔ احسن کا تعلق سرکارِ خُرد سے ہے۔ احسن کے والد کا اسمِ گرامی سید مجتبیٰ حسن اور سنہ ولادت ۱۸۷۶ء ہے۔ احسن مارہروی کا اصل نام علی احسن اور عرفیت شاہ میاں ہے۔ ابتدائی تعلیم گھر کے علاوہ درگاہ برکاتیہ کے مکتب میں ہوئی۔ ۹ سال کی عمر میں کلامِ پاک حفظ کرنا شروع کیا۔ احسن کے والد شاہ مجتبیٰ حسن نے قطعۂ تاریخ لکھا جس کا آخری شعر سنیے:

بہرِ تاریخ اے حسن فی الفور      گفت ہاتف "کلامِ رب" آغاز
۱۳۰۲ھ

دوسرے مصرعے سے ۱۳۰۲ھ برآمد ہوتا ہے۔ جس سے معلوم ہوتا ہے کہ احسن مارہروی نے ۱۳۰۲ھ میں اپنے والدین کے ساتھ سفرِ حج کی سعادت حاصل کی۔ وہیں علم قرأت سیکھا اور بیت المقدس میں تراویح کے موقع پر محراب سنانے کی سعادت حاصل کی۔ قیامِ عرب کے دوران والدۂ مکرمہ راہیِ ملکِ بقا ہوگئیں۔ ۱۸۹۳ء میں عرب سے واپسی پر ان کے والد ماجد بمبئی میں خدا کو پیارے ہو گئے۔ اِس طرح احسن کے سر سے والدین کا سایہ اُٹھ گیا اور وہ زندگی کے صحرا میں یک و تنہا رہ گئے ـــــ

احسن مارہروی کو قسامِ ازل نے فنکارانہ جوہر دیا تھا۔ انھوں نے "جلوۂ احسن" میں تحریر فرمایا ہے کہ وہ ۱۸۹۴ء میں داغ کے تلامذہ میں شامل ہوئے۔ ۱۸۹۷ء میں احسن مارہروی کو استاد داغ کی زیارت اور فیضِ صحبت کا اشتیاق، حیدرآباد دکن لے گیا۔ جہاں داغ مقیم تھے ـــ تقریباً ۱۹۰۵ء میں انھوں نے لاہور کا رُخ کیا۔ وہاں "خم خانۂ جاوید" کی تدوین میں لالہ سری رام کا ہاتھ بٹایا اور لاہور کے قیام کے دوران ہی رسالہ "فصیح الملک" جاری کیا۔ مولانا احسن مارہروی ۱۹۲۲ء میں علی گڑھ آئے۔ ابتدا میں ان کا تقرر مسلم یونی ورسٹی کے انٹر کالج میں ہوا۔ بعد ازاں مولانا احسن مارہروی کا تعلق مسلم یونی ورسٹی کے شعبۂ اردو سے ہوگیا۔ آخر کار آسمانِ ادب کا یہ ستارہ ۳۰ر اگست ۱۹۴۰ء کو پٹنہ میں غروب ہوگیا۔ اِنّا للہ و اِنّا الیہ راجعون۔ احسن مارہروی کی تدفین مارہرہ میں عمل میں آئی۔

شخصیت کے دو پہلو ہوتے ہیں، خارجی اور داخلی۔ احسن کی شخصیت کے دونوں پہلو اہم اور دلکش ہیں۔ خارجی یا ظاہری پہلو میں انسان کا قد و قامت، چہرہ مہرہ اور رفتار و کردار وغیرہ شامل

ہے۔ احسن کی ظاہری شخصیت بھی دلآویز تھی۔ پروفیسر مختار الدین احمد آرزو نے انھیں درگاہ حضرت شاہ ارزانؒ پٹنہ میں دیکھا تھا۔ چنانچہ انھوں نے احسن کی ظاہری شخصیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا ہے:

"درگاہ پہنچا تو دیکھا کہ سجادہ نشین صاحب کے کمرے میں سفید براق چاندنی بچھی ہوئی ہے۔ پاس ہی ایک قالین پر ایک گاؤ تکیہ لگا ہوا ہے۔ پلنگ پر ایک خوبصورت اور وجیہہ شخصیت فروکش ہے۔ یہ صاحب گورے چٹے تھے۔ بھرا بھرا جسم تھا۔ خوبصورت داڑھی رکھے ہوئے تھے۔ اور بے داغ لباس پر ترکی ٹوپی انھیں بہت زیب دے رہی تھی۔ ان کا مقطع ہے:

احسنِ مرحوم سے ہم بھی ملے تھے ایک دن
آدمی خوش وضع، خوش اوقات، خوش پوشاک تھا

یہ حضرت احسن مارہروی تھے۔"

اسی خوش وضع، خوش اوقات اور خوش پوشاک انسان کے بارے میں صغیر احسنی لکھتے ہیں:

"سرخ و سفید رنگ، شرعی داڑھی، متوسط قد، بھاری بھرکم جسم، بشرے سے شانِ امارت و وجاہت اس قدر نمایاں کہ بڑے سے بڑا آدمی دیکھ کر مرعوب ہوجاتا اور مولانا کی پذیرائی میں بچھ بچھ جاتا۔"

احسن مارہروی کی خارجی شخصیت کے ساتھ ان کی داخلی شخصیت بھی تہذیبِ ذات کا آئینہ تھی۔ جس کو ان کے نورانی اور روحانی معمولات نے اور زیادہ دلکش اور معنی خیز بنا دیا تھا۔ احسن مارہروی کا معمول تھا کہ وہ بعد نمازِ فجر تلاوتِ کلام پاک کرتے۔ اس کے بعد چائے نوش فرماتے۔ چائے کا سرور کم نہ ہونے پاتا کہ خطوط لے کر بیٹھ جاتے۔ ان کے جوابات لکھتے اور شاگردوں کے کلام پر اصلاح کرتے۔ اس کے بعد دوسرے کاموں کی طرف توجہ فرماتے۔

احسن مارہروی قادر الکلام تھے۔ زبان میں ہلکی سی لکنت تھی اور کلام تحت اللفظ پڑھا کرتے تھے۔ اس لیے مشاعروں میں کبھی کبھی بے لطفی پیدا ہوجاتی تھی۔ احسن مارہروی نے ہارڈنگ لائبریری کے مشاعرے میں گلے کی کرامت کے خلاف شاعرانہ احتجاج کرتے ہوئے یہ رباعی پڑھی:

سازندوں کے انداز کہاں سے لاؤں — بجتی ہوئی آواز کہاں سے لاؤں
فرمائیں معاف، نوجوانانِ سخن — بوڑھا ہوں نیا ساز کہاں سے لاؤں

رُباعی پڑھنی تھی کہ مشاعرے میں کہرام برپا ہوگیا۔۔ یہ بات خاص طور پر قابلِ ذکر ہے کہ احسن مارہروی اپنے دور کے ایک قادر الکلام اور خوش فکر شاعر تھے۔ پروفیسر رشید احمد صدیقی نے لکھا ہے:

"مولانا (احسن مارہروی) جیسا قادر الکلام اور زود گو شاعر میری نظر سے نہیں گزرا ہے۔ شعر کہنا اُن کے نزدیک اتنا ہی آسان تھا جتنا نثر لکھنا۔ ہر طرح کے طلبہ اور رُفقاءِ کار سے گفتگو جاری ہے۔ علمی بحثوں میں بھی حصّہ لے رہے ہیں۔ ہنسی مذاق میں بھی شریک ہیں۔ اور مثنوی (شاہکارِ عثمانی) بھی لکھی جارہی ہے۔"

احسن مارہروی ایک باشرع صوفی تھے۔ ان کی طبیعت میں جو کسرِ نفسی، بے ریائی، سادگی اور اخلاص کی روشنی ہے، وہ اُن کے خاندانی ماحول اور درگاہِ برکاتیہ کی دین ہے۔ احسن مارہروی ایک مذہبی انسان تھے۔ لیکن مذہبی شدّت پسندی اور تعصّب سے دور تھے۔ احسن جب مارہرہ میں ہوتے تو درگاہ کی مسجد میں رمضان المبارک کی تراویح میں کلامِ پاک سُناتے۔ بعد نمازِ فجر تلاوت کرتے۔ پابندی سے روزے رکھتے۔ رمضان کے مہینے اور محرّم کے عشرے میں علمی و ادبی کام کو موقوف کر کے صرف عبادت و ریاضت میں لگے رہتے۔۔ احسن مارہروی ایک خدا پرست، انسان دوست، مرنجان مرنج شخصیت کا نام ہے۔ ایک بار نیاز فتح پوری سے کسی مسئلے پر اختلاف ہوگیا۔ نیاز فتح پوری نے سخت رویّہ اختیار کیا۔ مولانا احسن مارہروی طرح دے گئے۔ اِس قضیئے کے بعد نیاز فتح پوری احسن مارہروی سے اپنی ملاقات کا حال اس طرح بیان کرتے ہیں:

"میں خود احسن صاحب کی قیام گاہ پر گیا۔ اُن سے ملا۔ لیکن کچھ نہ پوچھیے کہ یہ ملنا کیسا تھا۔ صرف چند منٹ کی ملاقات۔ لیکن میرے تاثر کا یہ عالم تھا کہ کیا کہوں۔ سوچتا تھا اور عرق عرق ہوا جاتا تھا کہ میں نے کیوں اس فرشتے کا دل دکھایا۔ میر کا شعر ہے:

بُت کدہ چھوڑ میر کعبہ چلا کیا کرے جو خدا خراب کرے

باور کیجیے کہ اس وقت مجھ پر احسن صاحب کے اخلاق کا اثر کچھ ایسا ہی ہوا تھا۔ اگر خدا نخواستہ اُن سے ملاقات کا سلسلہ جاری رہتا تو عجب نہیں کہ میں بھی اُن جیسا مسلمان ہو جاتا۔ یہ تھے وہ احسن مارہروی کہ جب تک میں نے اُن کو دیکھا نہ تھا، وہ معمولی انسان تھے۔ اور جب میں اُن سے ملا تو وہ فرشتہ نکلے۔"

واقعہ یہ ہے کہ اچھا انسان ہی ایک اچھا فنکار ہو سکتا ہے۔ احسن مارہروی ایک اچھے فنکار ہی نہیں ایک اچھے انسان بھی تھے۔

احسن مارہروی ایک فنکار عالم یا عالم فنکار تھے۔ انھیں زبان و بیان اور عروض و بلاغت پر عبور تھا۔ انھیں اپنی روایات، رجحانات اور ادبی تحریکات کا ادراک تھا۔ ان کے ذہن کے دریچے تازہ ہوا کے ہر اُس جھونکے کے لیے کھُلے تھے، جو علم کی خوشبو سے لدا ہو۔ اس لیے انھوں نے ایک طرف اپنے ادبی سرمائے کو قدر کی نگاہ سے دیکھا اور دوسری طرف جدّت اور نئے اندازِ فکر و فن کا خیر مقدم کیا۔ احسن مارہروی کا ادبی نظریہ متوازن اور معتدل ہے۔ انھوں نے اپنے ایک مضمون "ہندستانی مشاعرے" میں تحریر کیا ہے۔

"شاعری محض نظم یا قافیہ و وزن کا نام نہیں ہے۔ بلکہ بغیر قافیہ و وزن نثر میں بھی شاعری ہوتی ہے۔"

اس تحریر سے ظاہر ہوتا ہے کہ احسن مارہروی کا اندازِ فکر روایتی نہیں تھا۔ بلکہ اس میں نئے اندازِ حیات اور نئے اسلوب فن کو جذب کرنے کی صلاحیت تھی۔ مختصراً کہا جا سکتا ہے کہ احسن مارہروی کی شخصیت ایک ہشت پہلو نگینہ تھی۔ جس کا ہر زاویہ دلآویز تھا۔ انھوں نے اُردو زبان و ادب، عروضیات و شعریات، تاریخ و تحقیق، لغت و قواعد غرض ہر میدان میں بیش بہا خدمات انجام دیں۔ میر نے کیا خوب کہا ہے:

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ
افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی

(بشکریہ آل انڈیا ریڈیو)

(یہ تقریر ۶ فروری ۱۹۹۱ء کو نیشنل چینل نئی دہلی سے نشر ہوئی)

# سنگِ جاں

اچھی شاعری ظاہر اور باطن، داخلیت اور خارجیت نیز وجدان اور شعور کے تضاد اور تصادم سے جنم لیتی ہے۔ زاہدہ زیدی نے اپنی شاعری میں اپنے باطن اور اس کے جمالیاتی ردِ عمل کا اظہار کیا ہے۔ یہ ردِ عمل تارِ حریر دو رنگ کی طرح دو جہتوں، دو پہلوؤں اور دو تہوں پر مشتمل ہے، جو ایک دوسرے میں پیوست بھی ہیں اور ایک دوسرے سے الگ بھی۔ زاہدہ زیدی کی تخلیقی قوت ایک طرف وجدان سے استفادہ کرتی ہے، داخلیت سے کسبِ نور کرتی ہے، وارداتِ ذہنی اور کیفیاتِ باطنی سے فروغ پاتی ہے۔ نیز وجود کے تجربے کی وساطت سے زندگی اور زمانے کے مظاہر اور مناظر کے اثرات قبول کرتی ہے۔ اس صورتِ حال کو وہ زبان کی تخلیقی شکلوں میں مجسّم کرتی ہیں، پیکروں میں سوچتی ہیں اور استعاروں میں باتیں کرتی ہیں۔ کبھی کبھی علامتی اور رمزیہ اندازِ بیان اختیار کرتی ہیں۔ جہاں زاہدہ زیدی کی شاعری پر جذبات وکیفیات کی دُھند چھائی ہوئی ہے، جہاں ان کے تخلیقی تجربوں کے چہروں پر جمالیاتی اسلوب کی ہلکی سی نقاب پڑی ہوئی ہے یا جہاں ان کی شاعری میں دھندلکے کا سا سماں ہے، وہاں ان کا داخلی وجدانی اور لاشعوری ردِ عمل تخلیقی زبان کے نیم محدّب مگر شبنمی لباس میں ظاہر ہوتا ہے۔ مثلاً

گزر چکی وہ شام
جس میں چند ساعتوں کے واسطے
مہک اُٹھے تھے زخم

جامِ انجبیں میں پھول کی طرح
اُداسیوں کی دُھند چھٹ گئی تھی

گفتگو کی دھوپ میں
پگھل کے کربِ ذات
ڈھل گیا تھا
فکرِ کائنات میں
(یہ کیا ترا نظام ہے)

تھکی ہاری ہوائیں گھاس کے بستر پہ سوئی ہیں
سراسیمہ فضائیں سرنگوں ہیں
سُرمئی چادر سے چہروں کو چھپائے ہیں
سمندر کی سلیٹی، سُست رو لہریں
کناروں سے گریزاں ہیں.....
نوائیں خار و خس کے ڈھیر میں اُلجھی ہوئی
مجروح و گریاں ہیں
(خدا خاموش ہے)

زاہدہ زیدی کی نظموں کے ان اقتباسات کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ شاعرہ نے ان میں یا تو اپنے باطن کے عکس کی جمالیاتی تصویریں بنائی ہیں یا شعری زبان میں اپنی نادر اور نایاب کیفیات کا اظہار کیا ہے۔ جامِ انجبیں میں زخموں کا پھولوں کی طرح مہکنا، گفتگو کی دھوپ میں اُداسیوں کی دُھند کا چھٹنا اور کربِ ذات کا فکرِ دات میں تحلیل ہونا محض آرائشی زبان نہیں ہے بلکہ ان پیکروں نے شاعرہ کے ذہنی و وجدانی کیفیات کی خارجی نقش گری کی ہے۔ اسی طرح تھکی ہاری ہواؤں کا گھاس کے بستر پر لیٹنا، سراسیمہ فضاؤں کا سرنگوں ہو کر سُرمئی چادروں سے چہروں کو چھپانا اور نواؤں کا خار و خس کے ڈھیر میں اُلجھنا پیکر تراشی کا خالص جمالیاتی عمل ہے۔ یہ وہ نوخیز استعارے اور مدھ بھرے پیکر ہیں جو مشک نافہ کی طرح ذہن

پر مسرت کے ساتھ شاعرہ کے جمالیاتی تجربوں کا انکشاف کرتے ہیں۔ یہ شعور سے زیادہ لاشعور کو، دماغ سے زیادہ دل کو، عقل سے زیادہ وجدان کو متاثر کرتے ہیں۔

زاہدہ زیدی کی تخلیقی قوت کا دوسرا سرا شعور سے وابستہ ہے۔ یہاں جذبات سے زیادہ ذہانت کی حکمرانی ہے۔ وجدان پر شعور کو، تاثر پر تعقل کو اور داخلیت پر خارجیت کو فوقیت حاصل ہے۔ اسی لیے اس نوع کی نظموں میں خود کلامی سے زیادہ خطابت، رمزیت سے زیادہ وضاحت اور پیکر تراشی سے زیادہ برہنہ گفتاری نظر آتی ہے۔ زاہدہ زیدی کے سامنے زندگی اپنی کثافتوں اور لطافتوں، کام جوئیوں اور ستم رانیوں نیز تقدیس اور آلودگی کے ساتھ بے نقاب ہے۔ زندگی اور زمانے کے افق کا عجیب عالم ہے۔ سیکڑوں ستارے ایک دوسرے کو کاٹتے ہوئے جل بجھ رہے ہیں۔ جس سے آنکھیں ہی نہیں بصارت بھی مجروح ہو رہی ہے۔ عرفان اور آگہی کے افق پر رنگ برنگی، دلنواز اور دلدوز نیز بے معنی اور با معنی آوازوں کی گھمسان جنگ ہے، جس سے ذہانت متاثر ہو رہی ہے اور سماعت ماند ہوتی جا رہی ہے۔ اقتصادیات کے افق پر زہرافعی کا پہرہ ہے۔ جس کی پھنکار سے ہزاروں چراغ بجھنے پر مجبور ہیں۔ افلاس اور غربت کے بڑھتے ہوئے سایے امن اور خوشحالی کے خوابوں کو جھٹلا رہے ہیں۔ زبان، تہذیب، مذہب اور یہاں تک کہ علاقائی عصبیت نے عالم گیر انسانیت اور قومی وقار و اتحاد کو جلا کر خاکستر کر دیا ہے۔ بڑھتی ہوئی آبادی کے ساتھ جہل کے سایے بھی بڑھ رہے ہیں اور علم کی روشنی کے دائرے سمٹ رہے ہیں۔ ذہنی سطح پر اس سے زیادہ عذاب نازل ہے۔ ایک فلسفہ دوسرے کی تردید کرتا ہے اور انسان کو تشکیک اور ذہنی بے چینی میں مبتلا کر جاتا ہے۔ مذہب نے انسان کو اعلا اخلاقی اور روحانی پیکر قرار دیا تھا۔ مگر مارکس نے انسان کو خالص مادّی اور اقتصادی انسان بنا کر رکھ دیا۔ اس نے انسانوں کے جسم سے روح کو جدا کر دیا۔ اسی طرح مذہب اور روحانیت نے سیکس کو مقدس اور باضابطہ بنایا تھا۔ مگر فرائڈ نے ماں بیٹے اور باپ بیٹی کے پاکیزہ رشتوں کو سیکس کی قربان گاہ پر چڑھا دیا۔ شاستروں نے کل مخلوق کو برہم کا خاندان قرار دیا تھا، اور قرآن حکیم نے بہ بانگ دہل اعلان کیا تھا کہ "اے لوگو! ہم نے دنیا کے تمام انسانوں کو ایک مرد اور ایک عورت سے پیدا کیا ہے۔ اس طرزِ فکر اور اسلوب حیات نے انسان کو عالم گیر بھائی چارے کی ڈور سے باندھا تھا۔ مگر ڈارون نے یہ اعلان کر کے کہ آدمی آدمی کا بچہ نہیں بلکہ بندر کا بچہ ہے۔ انسان کے سر سے اشرف المخلوق ہونے کا تاج اُتار لیا اور اس کو خالص درندہ صفت بنا دیا۔

میں نئے علوم و فنون کا منکر یا مخالف نہیں۔ بات صرف یہ ہے کہ آج کل ہمارا ذہن میدانِ جنگ

کی طرح آگ کے شعلوں میں جھلس رہا ہے۔ سائنس اور ٹکنالوجی کے مضر اور منفی اثرات اس آگ پر تیل چھڑک رہے ہیں۔ اس لیے انسان سے انسان کا رشتہ ٹوٹ چکا ہے۔ اقدار پامال ہو رہی ہیں۔ ذہنی اور جذباتی توازن خراب ہو رہا ہے۔ زندگی کا منظر نامہ ایک محشر بن چکا ہے۔ اس جنگِ زرگری اور فسادِ جسم وجاں میں وہ شخص سب سے زیادہ پریشان ہے، جو حساس اور باشعور ہے۔ یا یا اصول ہے۔ زاہدہ زیدی نے زندگی کے خارجی منظر نامے پر اچٹتی ہوئی نگاہ نہیں ڈالی، بلکہ مشرق اور مغرب میں زندگی کے ٹوٹنے اور بکھرنے نیز فرد کے اپنی ہی آگ میں جلنے اور بجھنے کو محسوس کیا ہے۔ اس لیے ان کی زیادہ تر نظمیں ایسی ہی صورتِ حال کی عکاسی کرتی ہیں۔

میں قطرہ قطرہ ٹپک رہی ہوں
میں ریگِ ہستی میں دھنس رہی ہوں
میں تہ بہ تہ منجمد تلاطم میں پھنس رہی ہوں
میں سات صدیوں کے ساحلوں پر بٹی ہوئی ہوں
ابد ازل سے کٹی ہوئی ہوں
مرے وجود و عدم کی منزل میں لاکھ صدیوں کے فاصلے ہیں
(میں کہاں ہوں)

یہ کیا ترا انظام ہے
کہ اس جہاں میں جو ذہین و دردمند ہے
یہ رفعتِ خیال و وسعتِ نظر سے بہرہ مند ہے
وہ اُلجھنوں سے چور
کشمکش سے پائمال ہے

کہیں ہوا کے دوش پر
تباہیوں کی داستاں
کہیں سمندروں کی گود میں
پیامِ مرگ لاتی آبدوز کشتیاں

کہیں ہیں بے امان زلزلوں کی زد میں
شہر ہائے نغمہ وطرب
فصیلِ سنگ وخشت میں دبے ہوئے
ہزاروں نیم جاں بدن
(یہ کیا ترا نظام ہے)

زاہدہ زیدی کی اکثر نظموں کا یہی مزاج ہے جس سے ان کے شعور کا چہرہ جھانکتا ہے۔ اگر ایک طرف شاعرہ کو فرد کے قطرہ قطرہ ٹپکنے اور تلاطم میں پھنس جانے کا ملال ہے تو دوسری طرف آبدوز کشتیوں سے اور ایٹمی بموں کے زلزلوں سے اجتماعی زندگی کے معرضِ خطر میں پڑجانے کا شدید احساس ہے۔ زاہدہ زیدی کی شاعری میں ذات کائنات میں تحلیل ہوگئی ہے اور کائنات ذات میں مجسم ہوگئی ہے۔ مگر کہیں کہیں دونوں میں ثنویت بھی ہے، جس سے تضاد اور تصادم کی کیفیت پیدا ہوجاتی ہے۔ یہی وہ نقطہ ہے جہاں سے شاعرہ اپنا تخلیقی سفر از سرِ نو شروع کرتی ہے اور زندگی کے نہاں خانوں سے طاقت حاصل کرکے اس بھری پُری کائنات سے رنگ اور رس کا ایک ایک قطرہ نچوڑ لینے کا جتن کرتی ہے، اور اپنے روحانی اور وجدانی نیز باطنی خلا کو پُر کرتی ہے۔

مجھے "سنگِ جاں" کی غزلیں پسند نہیں۔ ان میں تجربہ کی تازگی تو ہے مگر روایت کی روشنی نہیں۔ اسی لیے ان میں ایک آنچ کی کسر محسوس ہوتی ہے۔ یوں بھی زاہدہ زیدی کا فن غزل نہیں نظم ہے (نظموں کے بعض ٹکڑوں میں جہاں انھوں نے فن۔ کے مسلّمات سے چشم پوشی کی ہے، گراں گزرتے ہیں۔) مجموعی طور پر زاہدہ زیدی نے سنگِ جاں کی صورت میں جو کچھ دیا ہے، اس میں پھول کا سا انداز ہے۔ وہی خوشبو وہی رنگ اور وہی دلکشی ہے۔ جو ایک کھلتے ہوئے گلاب کی خصوصیات ہیں۔

# اطراف

آج کل علم کی جتنی کساد بازاری ہے، شعری مجموعے اتنی ہی فراوانی سے منظرِ عام پر آرہے ہیں۔ اس دور کو جہالت کا دور تو نہیں کہا جاسکتا، لیکن اتنی بات واضح ہے کہ سائنس اور ٹیکنالوجی کی ترقی نے فنونِ لطیفہ اور ان کے ضابطوں کی اہمیت کو وقتی طور پر نظرانداز کردیا ہے، لیکن اس صورتِ حال میں جب کوئی روح پرور اور دلنواز شعری مجموعہ ہاتھ آتا ہے تو خوشی ہوتی ہے۔

سوسین لینگر نے لکھا ہے کہ استعارہ سازی اور پیکر تراشی انسانی ذہن کا بنیادی وصف ہے۔ مہذّب آدمی اور فنکار ہی نہیں بلکہ قبائلی انسان بھی تصویروں میں سوچتا ہے۔ یہی نفسیاتی اور تجریدی پیکریت، جب شاعری میں لسانی پیکریت کا روپ اختیار کرلیتی ہے تو جمالیاتی اور تخلیقی تجربوں کا گہوارہ بن جاتی ہے۔ یوں تو ہر شاعر تھوڑی بہت پیکر تراشی کرلیتا ہے، لیکن جدید شاعروں نے خاص طور پر پیکر تراشی کے فنکارانہ جوہر دکھائے ہیں۔ احمد صغیر صدیقی کی شاعری کو پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ انھوں نے بھی اپنی شاعری میں پیکر تراشی کے خیال انگیز نمونے پیش کیے ہیں۔ چند شعر ملاحظہ ہوں:

پتنگ بن کے ہوا کی کمان میں رہنا
زمیں ہے تنگ بہت، آسمان میں رہنا

نہیں یہ فکرِ شعر و ذکرِ علم و فن کی دنیا
فقیروں میں سرِ بازار کیوں بیٹھے ہوئے ہو

سوچا ہے کہ دنیا سے گزر جائیں گے یوں ہی
رستوں پہ تعاقب بھی کسی کا نہ کریں گے

جانے کیا جادو تھا اندھی شب میں پیلے چاند کا
واپسی پر کل بڑی مشکل سے اپنا گھر ملا

ابھری تھی ذہن و دل میں کوئی سانولی سی یاد
پھر رات بھر میں نیند میں بھی جاگتا رہا

ریگ ہی ریگ ہے سوکھے ہوئے دریا کا نصیب
غمگسارو مری آنکھوں میں نہ دریا ڈھونڈو

میں اکیلا ہوں جہاں اور اکیلا بھی نہیں — مرے اللہ یہ سنسان مکاں کیسا ہے؟
لہو لہو ہی سہی تیرے جاں نثار تو کیا — جگہ جگہ سے صفِ دشمناں بھی ٹوٹی ہے
نہ جانے کیا ہے، ہوا میں پتہ نہیں چلتا — کہ اس ہوا میں بدن اپنا ٹوٹتا ہے بہت
جب سے بدن میں چاند کسی نے لگا لیے — خوابوں نے آنکھ آنکھ میں زینے لگا لیے

ان اشعار میں تخلیقی اور جمالیاتی پیکر تراشی پائی جاتی ہے۔ یوں تو تخلیقی اور لغوی زبان کا ہر عنصر پیکر بن سکتا ہے۔ خواہ وہ لفظ ترکیب ہو، تشبیہہ واستعارہ ہو، کنایہ یا علامت ہو۔ لیکن استعارے اور پیکر میں گہری مماثلت ہے۔ احمد صغیر صدیقی نے تازہ کار استعاروں کو تلازمات کی ڈور میں پرو کر پیکر تراشی کی ہے۔ احمد صغیر صدیقی کے رومانی تجربے ہوں یا اس دور کے نئے انسان کی پیچیدہ سائیکی کے اثرات، خواہ زندگی کی سنگلاخ وادیوں کے سفر کے تجربات ہوں یا ذہنی اور جذباتی واردات، احمد صغیر صدیقی تصویروں میں سوچتے ہیں اور استعاروں اور پیکروں میں اظہارِ خیال کرتے ہیں۔

میرا طریقہ ہے کہ میں شاعری پر فنی، لسانی اور عروضی نقطۂ نظر سے بھی غور کرتا ہوں۔ احمد صغیر صدیقی کے "اطراف" کو پڑھ کر محسوس ہوتا ہے کہ انھیں اردو شاعری کی زندہ و تابندہ روایات پر دسترس ہے جنھیں انھوں نے پسی ہوئی بجلیوں کی طرح برتا ہے۔ لیکن کہیں کہیں ان کے ذریعۂ اظہار اور فنی اصولوں کی قبا ان کی شاعری کے بدن پر مسک گئی ہے۔ ذیل میں چند مقامات کی نشاندہی کی جاتی ہے۔

باغ کے پھول تک مصنوعی ہو لئے — کوئی بتلاؤ اب تتلیاں کیا کریں

پہلے مصرعے میں لفظ "مصنوعی" غلط تلفظ کے ساتھ نظم ہوا ہے۔ اس لفظ کا تلفظ مفعولن کے وزن پر ہے۔ اس لیے مصرع خارج از بحر ہے:

رات جب دھواں بن کر پھیل جائے چاروں اور — دیر تک اس عالم میں چاند ڈوبتے دیکھوں

اس شعر کے دوسرے مصرع میں لفظ "عالم" کی عین ساقط ہے۔ اس لیے مصرع خارج از بحر ہے:

پہلے تو وہی زلفِ پُراسرار اڑی تھی — دیکھا تو بڑی گھور گھٹا سر پہ تنی تھی
سائے سوچنے والے جی رہے ہیں لفظوں میں — صبح ہے کنایوں میں شام استعاروں میں

ان دونوں اشعار میں قوافی 'اڑی'، 'تنی'، نیز لفظوں اور استعاروں استعمال ہوئے ہیں۔ بڑھائے ہوئے حروف نکال دینے سے 'تن' اور 'اڑ' نیز 'لفظ' اور 'استعارہ' بچتے ہیں جو بامعنی ہیں مگر متفقی نہیں۔ اس لیے ایطا کا عیب ہے۔ اسی طرح مندرجہ ذیل شعر میں قافیہ محلِ نظر ہے۔

اسی انداز سے اُلجھی بکھری زلف تیری ہے کہ اُلجھن میری

اس غزل کی قوافی کی روشنی میں بکھری اور میری قوافی محلِ نظر ہیں۔

اُٹھا کے سب چراغ ہم نے راستوں پہ رکھ دیے بلا سے پھر ہمارے گھر میں روشنی نہیں رہی

اس شعر میں شکستِ ناروا کا عیب ہے۔

ہماری خواہش ہے کہ اُن کا آیندہ مجموعہ ان اغلاط و نقائص سے پاک ہو۔ مجموعی طور پر ان کی شاعری پڑھے جانے اور یاد رکھے جانے کے قابل ہے۔

(کتاب نما نئی دہلی: اپریل ۱۹۹۲ء)

# عنوان چشتی

## (سوانحی خاکہ)

خاندانی نام : افتخار الحسن

ادبی نام : عنوان چشتی

موجودہ منصب اور پتا : • پروفیسر آف اُردو اور ڈین فیکلٹی آف ہیومینی ٹیز اینڈ لینگویجز، جامعہ ملیہ اسلامیہ، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵

• سجادہ نشین : درگاہ حضرت شاہ ولایت منگلوریؒ منگلور ٹاؤن، ضلع ہردوار۔ یو۔پی

• جنرل سکریٹری: جماعتِ صوفیائے ہند۔ بی ۱۱۷/ (اُردو سماج) جامعہ نگر۔ نئی دہلی ۲۵

تاریخ و مقامِ ولادت : ۵ر فروری ۱۹۳۷ء۔ قصبہ منگلور، ضلع ہردوار۔ یو۔پی (منگلور پہلے ضلع سہارنپور میں تھا)

والد کا اسمِ گرامی : پیرزادہ شاہ سید انوارالحسن انوار چشتی منگلوریؒ، خلف الرشید پیرزادہ شاہ سید نورالحسن نور چشتی منگلوریؒ

والدہ کا اسمِ گرامی : (محترمہ) زبیدہ خاتون بنت جناب قاضی سید نظیر احمد (قصبہ گھرہ۔ ضلع مظفر نگر۔ یو۔پی)

اہلیہ کا نام : سیدہ عنوان چشتی، بنت جناب ریاض الحق ہاشمیؒ (قصبہ چرتھاول ضلع مظفر نگر۔ یو۔پی)

اساتذۂ فن کے اسمائے گرامی : (۱) شاہ انوار چشتی منگلوریؒ (۲) جناب نکہت علی ادب صدیقی (۳) حضرت ابر احسنی گنوری

اولاد : (۱) عالیہ شاداب (شوہر کا نام : سید محمد اکبر حسین (سپرنٹنڈنگ انجنیئر)
(۲) ملک اختر چشتی (ایم بی اے)
(۳) شگفتہ شیریں (شوہر کا نام : زاہد خلیل بزنس مین)
(۴) یسما سحر (شوہر کا نام : جاوید اقبال ٹرانسپورٹر)
(۵) فیصل انتخاب چشتی

تعلیم : (۱) ہائی اسکول (۱۹۵۳ء) (۲) انٹرمیڈیٹ (۱۹۵۵ء) (۳) ادیب کامل (۱۹۵۵ء) (۴) آئی۔جی۔ڈی (۱۹۵۵ء) (۵) بی۔اے (۱۹۵۹ء) (۶) ایم۔اے۔ جغرافیہ (۱۹۶۱ء) (۷) ایم۔اے اُردو (۱۹۶۳ء) (۸) ایم لٹ اُردو (۱۹۶۸ء) (۹) پی۔ایچ۔ڈی اُردو (۱۹۷۳ء)

**ملازمت :** (۱) لکچرر جغرافیہ۔ شعیب محمدیہ کالج۔ آگرہ
یکم جولائی ۱۹۶۱ء سے ۱۴ ستمبر ۱۹۶۴ء تک۔
(۲) لکچرر اردو، جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی
۱۵ ستمبر ۱۹۶۴ء سے ۱۱ مارچ ۱۹۷۵ء تک۔
(۳) ریڈر شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی،
۱۲ مارچ ۱۹۷۵ء سے ۱۱ مارچ ۱۹۸۳ء تک۔
(۴) پروفیسر آف اردو شعبۂ اردو جامعہ ملیہ اسلامیہ
نئی دہلی۔ ۱۲ مارچ ۱۹۸۳ء سے مسلسل۔

**مناصب : جامعہ ملیہ اسلامیہ میں**

۱۔ صدر شعبۂ اردو پہلی بار ۱۹ دسمبر ۱۹۷۸ء سے ۸ دسمبر ۱۹۸۰ء تک دوسری بار ۱۶ جولائی ۱۹۸۴ء سے ۱۵ جولائی ۱۹۸۶ء تک۔

**۲۔ اعزازی ڈائرکٹر اردو خط کتابت کورس**

پہلی بار ۱۹ دسمبر ۱۹۷۸ء سے ۸ دسمبر ۱۹۸۰ء تک
دوسری بار ۱۶ جولائی ۱۹۸۴ء سے ۱۵ جولائی ۱۹۸۶ء تک

**۳۔ ڈین فیکلٹی**

(۱) ڈین فیکلٹی آف ہیومینی ٹیز اینڈ لینگویجز

**۴۔ چیرمین فیکلٹی کمیٹی**

۴ مارچ ۱۹۹۲ء سے تین سال کے لیے

**۵۔ رکن مجلس تعلیمی :**

(۱) جنوری ۱۹۷۵ء سے ۱۹۷۶ء تک بحیثیت سینیر ریڈر
(۲) ۱۹۷۸ء سے ۱۹۸۰ء تک بحیثیت صدر شعبۂ اردو
(۳) ۱۹۸۴ء سے ۱۹۸۵ء تک بحیثیت صدر شعبۂ اردو
(۴) ۱۹۸۶ء سے ۱۹۸۹ء تک بحیثیت پروفیسر شعبۂ اردو
(۵) ۴ مارچ ۱۹۹۲ء سے بحیثیت ڈین آف فیکلٹی

**رکن انجمن جامعہ**

(۱) ۱۹۸۳ء سے بحیثیت سینئر ریڈر
(۲) ۱۹۷۸ء سے ۱۹۸۰ء تک بحیثیت صدر شعبۂ اردو
(۳) ۱۹۸۴ء سے ۱۹۸۵ء تک بحیثیت صدر شعبۂ اردو
(۴) ۱۹۹۲ء سے بحیثیت ڈین آف فیکلٹی

**دیگر انجمنوں اور اداروں کی رکنیت**

(۱) خازن کل ہند انجمن اساتذۂ اردو جامعات ہند
(۱۹۷۵ء سے ۱۹۷۸ء تک)
(۲) نائب صدر کل ہند اردو رائٹرز اینڈ جرنلسٹ فورم
برائے قومی یکجہتی (۱۹۸۰ء سے ۱۹۸۶ء تک)
(۳) رکن کل ہند انجمن اساتذۂ اردو جامعات ہند
(۴) رکن ایڈوائزری بورڈ آل انڈیا ریڈیو نئی دہلی
(۱۹۷۷ء سے ۱۹۷۸ء تک)
(۵) رکن آل انڈیا اسلامک اسٹڈیز کانفرنس
(۱۹۸۲ء سے ۱۹۸۶ء تک)
(۶) رکن بورڈ آف اسٹڈیز۔ ایم۔ ڈی۔ یونی ورسٹی،
رہتک (۱۹۸۰ء سے ۱۹۹۰ء تک)
(۷) رکن بورڈ آف اسٹڈیز، شعبۂ اردو مسلم یونی ورسٹی،
علی گڑھ (۱۹۸۶ء سے ۱۹۸۹ء تک)
(۸) رکن بورڈ آف اسٹڈیز، اودھ یونی ورسٹی فیض آباد
(۱۹۸۶ء سے ۱۹۸۸ء تک)
(۹) رکن بورڈ آف اسٹڈیز راجستھان یونی ورسٹی،
جے پور (۱۹۸۶ء سے ۱۹۹۰ء تک)
(۱۰) رکن مولانا ابوالکلام آزاد اورینٹل ریسرچ انسٹی ٹیوٹ
حیدر آباد (۱۹۸۹ء سے دو سال کے لیے)

(۱۱) رکن یوپی اُردو اکادمی۔ لکھنؤ (۱۹۸۰ء سے ۱۹۸۹ء تک۔ پھر ۱۹۸۹ء سے ۱۹۹۱ء تک)

(۱۲) رکن دہلی اُردو اکاڈمی۔ دہلی (۱۹۸۸ء سے ۱۹۹۱ء تک)

(۱۳) سینیر وائس پریسیڈنٹ: کل ہند انجمنِ اساتذۂ اردو جامعاتِ ہند ۱۹۸۹ء سے)

(۱۴) رکن ڈبلیو، سی، آر، پی آف انڈیا (۱۹۹۰ء)

(۱۵) رکن ریسرچ ڈگری کمیٹی، اودھ یونی ورسٹی، فیض آباد (۱۹۹۱ء سے)

## اُردو صحافت

(۱) رکن مجلسِ ادارت، ماہنامہ "قافلہ" بنکاک

(۲) رکن مجلسِ مشاورت ماہنامہ "قاری" دہلی

(۳) رکن مجلسِ مشاورت ماہنامہ "شہود" کلکتہ

(۴) رکن مجلسِ ادارت سہ ماہی "ابر" بدایوں

(۵) رکن مجلسِ مشاورت ماہنامہ "درخشاں" دہلی

(۶) رکن مجلسِ مشاورت ماہنامہ "لمحۂ فکریہ" نئی دہلی

(۷) رکن مجلسِ مشاورت ماہنامہ "ادب نکھار" مئوناتھ بھنجن (یوپی)

## بیرونی ممالک کے تعلیمی اور ادبی دورے

(۱) حکومتِ پاکستان کی دعوت پر نومبر ۱۹۸۰ء میں پاکستان میں ادبی تحقیق کی رفتار، طریقۂ تعلیم، نصابِ تعلیم اور تربیتی کورسز برائے اُردو اساتذہ کا مطالعہ کرنے کے لیے پاکستان کا سفر کیا۔ لاہور، اسلام آباد، کوئٹہ، پشاور اور کراچی کی یونی ورسٹیوں، اداروں اور ادبی تنظیموں کے دانشوروں سے تبادلۂ خیال کیا اور ادبی اجتماعات کو خطاب کیا۔

(۲) حکومتِ ایران کی دعوت پر اکتوبر ۱۹۸۰ء میں ایران کا دورہ کیا۔ تہران کی رچ کانفرنس میں مقالہ پڑھا اور متعدد دانشوروں سے علمی تبادلۂ خیال کیا۔

## قدر شناسی

(۱) الفا پبلشرز کی کتاب ہُوا زہُو ۱۹۷۷ء میں سوانحی خاکہ شامل ہے۔

(۲) ۱۹۸۰ء میں پاکستان کے صدر جنرل ضیاء الحق نے ازراہِ علم نوازی شرفِ مہمانی بخشا اور "مرقعِ چغتائی" کی ایک جلد عطا فرمائی۔

(۳) ۱۹۸۹ء میں عثمانیہ یونی ورسٹی میں ایم فل کے مقالے عنوان چشتی: شخصیت اور ادبی کارنامے" پر ڈگری دی گئی۔

(۴) متعدد ریسرچ اسکالرز کئی یونی ورسٹیوں میں پی ایچ کر رہے ہیں۔

(۵) کئی کتابیں یونی ورسٹیوں کے نصاب میں شامل ہیں۔

(۶) ہندو پاک کے متعدد ادیبوں نے تعلیمی کام اور ادبی خدمات کو سراہا۔

(۷) پیمانۂ صفات (متعدد ادیبوں کے مضامین کا مجموعہ)

(۸) عنوان چشتی: شخص اور شعور (شخصیت اور فن کا جائزہ مطبوعہ)

## ایوارڈز

(۱) اموشنل انٹی گریشن کاؤنسل نئی دہلی نے علمی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے ۱۹۸۸ء میں ایوارڈ دیا۔

(۲) غالب کلچرل سوسائٹی نے علمی خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے ۱۹۸۹ء میں ایوارڈ دیا۔

(۳) حضرت نظام الدین روحانی مشن نے علمی اور صوفیانہ خدمات کا اعتراف کرتے ہوئے ۱۹۹۲ء میں حضرت امیر خسرو ایوارڈ ۱۹۹۲ء دیا۔

(۴) دہلی اُردو اکادمی نے شعری خدمات کے اعتراف میں اردو شاعری ایوارڈ ۱۹۹۱ء دیا۔

## کتابوں پر انعامات/اعزازات

(۱) تنقید سے تحقیق تک پر ۱۹۷۴ء میں یوپی اُردو اکادمی کا انعام۔

(۲) اُردو شاعری میں جدیدیت کی روایت پر ۱۹۷۷ء میں یوپی اُردو اکادمی کا انعام۔

(۳) مکاتیبِ احسن مع مقدمہ وحواشی (جلد اوّل) پر ۱۹۸۰ء میں یوپی اُردو اکادمی کا انعام۔

(۴) تنقید سے تحقیق تک پر ۱۹۸۱ء میں میر اکادمی لکھنؤ کا میر ایوارڈ۔

۵) معنویت کی تلاش پر ۸۳ء میں یوپی اُردو اکادمی لکھنؤ، مغربی بنگال اُردو اکادمی کلکتہ اور دہلی اُردو اکادمی کے انعامات۔

(۶) مکاتیبِ احسن مع مقدمہ وحواشی (جلد دوم) پر ۱۹۸۴ء میں بہار اُردو اکادمی کا انعام۔

(۷) عروضی اور فنی مسائل پر ۸۶ء میں یوپی اُردو اکادمی کا انعام اور بہار اُردو اکادمی کا قاضی عبدالودود انعام

(۸) اُردو میں کلاسیکی تنقید پر ۱۹۸۹ء میں یوپی اُردو اکادمی، بہار اردو اکادمی اور مغربی بنگال اُردو اکادمی کے انعامات۔

## تخلیقی سفر کا آغاز وارتقاء

(۱) پہلے شعر کی تخلیق ۱۹۴۹ء میں

(۲) پہلی غزل کی تخلیق ۱۹۵۰ء میں

(۳) پہلی غزل کی اشاعت روزنامہ "ملاپ" دہلی (۱۹۵۰ء)

(۴) پہلی نظم کی تخلیق ۱۹۵۱ء میں

(۵) پہلی نظم کی اشاعت ماہنامہ "شاعر" بمبئی (۱۹۵۳ء) (سلام اے مسافر)

(۶) پہلی نثری تخلیق (ڈراما) کی اشاعت: ماہنامہ "تحفہ" لدھیانہ (۱۹۵۳ء) (بچوں کا ڈراما)

(۷) پہلی تنقیدی تحریر ماہنامہ "ہادی" دیوبند (۱۹۵۳ء) (الماس منگلوری کی شاعری)

## مطبوعہ کتابیں

(۱) ذوقِ جمال (شاعری کا مجموعہ) اُردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵ (۱۹۶۶ء)

(۲) نیم باز (شاعری کا مجموعہ) اُردو سماج، جامعہ نگر نئی دہلی ۱۱۰۰۲۵ (۱۹۶۸ء)

(۳) عکس و شخص (تنقیدی خاکے) ادارہ عارض، مادی پور، نئی دہلی (۱۹۶۸ء)

(۴) تنقیدی پیرائے (تحقیق وتنقید) چمن بک ڈپو، جامع مسجد، دہلی (۱۹۶۹ء)

(۵) تنقید سے تحقیق تک (تحقیق وتنقید) اُردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۷۴ء)

(۶) اُردو شاعری میں ہیئت کے تجربے (تحقیق) انجمن ترقی اُردو، راؤز ایونیو، نئی دہلی (۱۹۷۵ء)

(۷) کرشن چندر: حیات وخدمات (ادب نکھار کا خاص نمبر) "ادب نکھار" مئوناتھ بھنجن اعظم گڑھ (۱۹۷۷ء)

(۸) مکاتیبِ احسن مع مقدمہ وحواشی (جلد اوّل) (تحقیق وتنقید) اُردو سماج، جامعہ نگر نئی دہلی ۲۵ (۱۹۷۷ء)

(۹) سازِ مغرب (حصہ دوم) (ترتیب) بہ اشتراک حسن الدین احمد (مرتبہ) ولا اکادمی حیدرآباد (۱۹۷۷ء)

(۱۰) اُردو شاعری میں جدیدیت کی روایت (تحقیق و تنقید)
اُردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی ۲۵ (۱۹۷۷ء)
(۱۱) منارِ صدا (ترتیب) دار المصنفین جامع مسجد، دہلی (۱۹۸۱ء)
(۱۲) معنویت کی تلاش (تحقیق و تنقید) رنگ محل پبلیکیشنز انصاری روڈ، مظفر نگر، یو پی (۱۹۸۳ء)
(۱۳) مکاتیبِ احسن مع مقدمہ و حواشی (جلد دوم) (تحقیق) اردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۸۳ء)
(۱۴) عروضی اور فنی مسائل (تنقید و تحقیق) اُردو سماج، بی ۱۱۰، جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۸۵ء)
(۱۵) اُردو میں کلاسیکی تنقید (تنقید) مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۸۸ء)
(۱۶) آزادی کے بعد دہلی میں اُردو غزل (انتخاب و مقدمہ) اُردو اکادمی، دریا گنج، نئی دہلی (۱۹۸۹ء)
(۱۷) حرفِ برہنہ (تنقید) اُردو سماج، بی ۱۱۷، جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۸۹ء)
(۱۸) ابر احسنی اور اصلاحِ سخن (تحقیق و تنقید) اُردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۹۰ء)
(۱۹) تنقید نامہ (تنقید) اُردو سماج، جامعہ نگر، نئی دہلی (۱۹۹۲ء)

## زیرِ ترتیب و اشاعت

(۱) اُردو ادب پر تصوف کے اثرات (تنقید و تحقیق)
(۲) تصوف نامہ (مذہب و تصوف)
(۳) اُردو عروض کی تشکیلِ جدید (عروض کا تحقیقی مطالعہ)
(۴) اُردو تنقید کی تاریخ (تحقیق و تنقید)
(۵) اصلاحِ سخن کی روایت (تحقیق و تنقید)
(۶) استناد (تحقیقی و تنقیدی مقالات)
(۷) اظہار (شعری مجموعہ)
(۸) دفینے مرتبہ (ابر احسنی کا غیر مطبوعہ کلام مع مقدمہ)
(۹) بولتے ہیں سنّاٹے (شعری مجموعہ)
(۱۰) مطلعِ انوار (حضرت شاہ سیّد انوار الحسن انوار منگلوریؒ کا غیر مطبوعہ کلام مع مقدمہ)

## دیگر مطبوعہ تحریریں

(۱) تقریباً ۳۵۰ مقالات
(۲) تقریباً ۱۵۰ کتابوں پر تبصرے اور تجزیے۔
(۳) متعدد کتابوں کے مقدمے، دیباچے اور آراء

## دیگر خدمات

(۱) ملک کے طول و عرض میں صدہا جلسوں کو سیرت، تصوف اور تہذیب کے متعدد موضوعات پر خطاب کیا۔
(۲) نیشنل اور انٹرنیشنل سیمناروں میں صدارتی خطبے دیے اور مقالے پڑھے۔
(۳) صدہا مشاعروں میں افتتاحی تقریریں کیں اور صدارتی خطبے پڑھے۔
(۴) ریڈیو تبصرے اور فیچر نیز ٹی۔ وی پروگرام
(۵) شاگرد (ریسرچ اسکالرز) ڈاکٹر شہناز انجم: تحقیقی مقالہ "اُردو نثر کا ارتقاء ابتدا سے ۱۹۵۷ء تک" اور ڈاکٹر وہاج الدین علوی: "اُردو خود نوشت: فن اور تجزیہ"
(۶) شاگرد (شاعری) تنویر چشتی، شہپر رسول، عمران عظیم، فریاد آزر، وحید صدیقی، حنیف نجمی، سجاد سیّد، عطا عابدی، شمس تبریزی، رشید افغانی، شاد قاسمی، تبسم حیات عادل بستوی وغیرہ

ہیں۔ انھوں نے اخلاقی اور صوفیانہ اقدار کو زندگی کے نئے تقاضوں سے ہم آہنگ کر کے قومی اتحاد اور عالمگیر انسانی تصور کو فروغ دیا ہے۔ یہ بات بھی قابلِ ذکر ہے کہ انھوں نے بیرونی ممالک کے ادبی اور مذہبی دورے کیے ہیں۔ موصوف بہت سے ادبی و تہذیبی ماہناموں کی مشاورتی مجالس میں شامل ہیں۔ اور اُردو کی ادبی صحافت کی زلف آرائی میں مصروف ہیں۔ پروفیسر عنوان چشتی بہت سے شاعروں کی خدمتِ اصلاح کے ساتھ تحقیق کے میدان میں ریسرچ اسکالروں کی رہنمائی بھی کر رہے ہیں۔ اور یونیورسٹی میں ایک فرض شناس اور مخلص اُستاد کی حیثیت سے اہم مقام کے مالک ہیں۔ پروفیسر عنوان چشتی نے متعدد تنقیدی نظریوں اور رویّوں سے اخذ نور کر کے اپنے نقطۂ نظر کی تشکیل کی ہے۔ اس لیے موصوف کی تنقید کو "تحقیقی تنقید" اور "انتخابی تنقید" کا نام دیا جاتا ہے۔ موصوف کی شاعری "سوچتے جذبوں" کی شاعری ہے۔ ان کی ہر غزل ایک "مخصوص موڈ" کی حامل ہوتی ہے۔ جس سے جمالیاتی کیفیت کے کوندے سے لپکتے ہیں اور زندگی کی بصیرت کی کرنیں سی پھوٹتی ہیں۔ پروفیسر عنوان چشتی ایک منفرد شاعر، ممتاز نقّاد اور مقبول خطیب ہیں۔ متعدد اکادمیوں نے ان کی کتابوں پر اہم اور بڑے ایوارڈ دیے ہیں۔ ۱۹۹۲ء میں دہلی اُردو اکادمی نے انھیں اُردو شاعری ایوارڈ ۱۹۹۱ء پیش کیا۔ "تنقید نامہ" موصوف کی تازہ بہ تازہ اور نو بہ نو تنقیدی کتاب ہے۔